

۳۰

فکر و فن





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



الفهرست

٤ التجربة الذاتية والتضامن، حوار مع الأديب الألماني ديتر فيليرز هوف

Dieter Wellershoff, Selbsterfahrung und Solidarität

١٧ هرمان هسه، نحن نحيا

Hermann Hesse, Wir leben

١٨ هرمان هسه، حياته ومؤلفاته

Hermann Hesse, Leben und Werk

١٩ مجدي خليل، هرمان هسه، الأديب والشهرة

Hermann Hesse. Der Dichter und sein Ruhm. Von M. Khalil

٣٠ د. محمد مصطفى، تصاوير قاهرية

Mohammad Mostafa, Kairiner Bilder

٤٤ ناجي نجيب، الرحلة الى الغرب والرحلة الى الشرق.

دراسة مقارنة. جزء أول

Nagi Naguib, Die Reise nach dem Westen und die Reise nach dem Osten.

Ein Vergleich. Teil I

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمؤنته في إعداد هذا العدد

ترجمات: Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Magdi Youssef, Bochum; Dr. Abdel-Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر: F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

# FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

٧٣ من عالم الحصان

Aus der Welt des Pferdes

٧٣ دعاء حصان

Gebet eines Pferdes

٧٣ برنهارد كجيميك ، سيكولوجية الحصان

Bernhard Grzimek, Zur Psyche des Pferdes

٨٥ روبرت موزيل ، هل يضحك الحصان ؟

Robert Musil, Kann ein Pferd lachen ?

٨٨ Neue arabische Dichtung.

صورة الغلاف :

منظر طبيعي بالقرب من أمشهان بايرن ، على حافة سلسلة المرتفعات التي تحدها الصحراء الملحية الكبرى ، تصوير ديتير بانكنين ، ويسجل للصور طيباً بمدينة دتمولد .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقلاً مرتين في السنة - الاشتراك : ١٢ مارك ألماني غربي ، - النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني ؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني . - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Rheingold-Druckerei, Mainz

أدارة التحرير : Adresse der Redaktion : Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

# التجربة الذاتية والتضامن

حوار مع الأديب الألماني ديتر فيليزرهوف

أجرى الحوار يواخيم فورمان

فورمان: معنى ذلك أن مرض المجتمع يظهر من خلال الإنسان المريض، ففيه يتبدى على حد قولك ما تنكروه «ألوان الدعاية». هل يمكن إذا أن تعد الإنسان السوي الذي يؤدي وظائفه إنساناً مريضاً؟

فيليرزهوف: المرض والصحة مفهومان نسبيان. فيمكن أن يقال أن هناك صحة مظهرية وذلك إذا ما حقق المرء الواجبات الاجتماعية المتوقعة منه. ولكنه قد يضطر إلى فقد بعض جوانب طاقته وحيويته في سبيل تحقيق هذه الواجبات. فهو من خلال فكرة التوافق مع البيئة يبدو عندئذ إنساناً سليماً، أما من خلال منظور يضع أفضل طاقاته موضع الاعتبار فلا بد وأن يظهر في صورة مرضية فورمان: ولكننا لا نلاحظ هذا، فهو يؤدي وظائفه مثل الإنسان الآلي.

فيليرزهوف: نعم، هناك شكل آلي غير إنساني للتوافق مع المجتمع، وذلك عندما يموت في الإنسان إحساسه الباطن بالحياة وتقوم قدرته على الابداع والحب والحلم، وعندما يؤدي واجباته ويزاول وظائفه على نحو ما تفعل الأداة.

فورمان: ذكرت في كتابك «الأدب والتغيير» كيف يتحقق استقرار المجتمع على حساب الأفراد. فيليزرهوف: هذا هو استكمال الفكرة التي سبق أن عبرت عنها. فالمجتمع هو نظام الحفاظ الجماعي على الحياة، وهو يطلب من الجميع نوعاً من التوافق والعمل والأداء، والتخلي عن الغرائز والرغبات، وكبت التهيّلات في مجالات لم تعد قابلة للتطبيق العملي مثل الحلم والفن. قد يصبح البدء الذي يقوم عليه الواقع من الضيق بحيث تبقى البيئة

فورمان: تتميز أعمالك الأدبية باظهار التناقض بين الفرد والمجتمع، وهو الأمر الذي نجده في روايتك «دعوة الجميع» التي يتعقب فيها المجتمع أحد الهروبين، كما نجده أيضاً في رواية «حدود الظل» التي يدور موضوعها حول فقدان الصلة بين الفرد والمجتمع (على نحو ما قالت جردا تملتر نوبكوم).

فيليرزهوف: الموضوع الرئيسي في «حدود الظل» هو نشأة الوم المتسلط بالاضطهاد، وهو ما يمكن أن نعتبره علاقة مرضية بين الفرد والمجتمع. فالشخصية الأساسية في الرواية يمثلها رجل أخفق في صراع الحياة، وهو يحاول بعد ذلك الإخفاق أن يؤدي الواجبات الاجتماعية المتوقعة منه بطريقة غير مشروعة. لقد جذبت تلك الشخصية اهتمامي لأن تقاليد المجتمع وبيادته تتخذ فيها شكلاً مرضياً، من هذه المبادئ على سبيل المثال: تأكيد الذات من خلال النجاح في صراع المنافسة في الحياة. إن مثل هؤلاء الأشخاص الذين نعتبرهم مرضى أو فاشلين يوضحون لنا في الغالب البنيات الاجتماعية التي تبدو لنا سوية وغير ملفتة للأنظار، بحيث نتعرف من خلالها على مظاهر المرض، والزيغ، والاختراب.

غير أنني لم أرغب في مجرد سرد هذه الحالة، بل أردت أن أجعلها شيئاً قابلاً للتجربة، وأن يتعاضد معها القارئ ويعرفها من الداخل. ولذلك فإن النظام الذي يقوم عليه بناء الرواية نظام ضمني إلى أقصى حد، وهو كيف يبدو العالم للمرء عندما ينظر إليه من منظور القلق. لأنها نظرة إنسان مضطرب، ومطلوب من القارئ أن يرى العالم من خلال هذا المنظور من القلق والاضطراب.

فيليرزهوف: لا أعتقد أن للأدب اختصاصا علميا، أو أنه يمكن أن يتدخل بشكل مباشر في حركة المجتمع، ولكنه يمكن أن يقدم الحل كلما تعقدت المواقف السياسية والاجتماعية وظهرت الحاجة الملحة إلى التغيير. لأنني أعتقد أن الأدب بشكل عام هو السلوك الممكن الذي يسبق الحياة العملية أو يحاورها، وهو سلوك تدور فيه الامكانيات المحجوبة في الحياة، هذه الامكانيات التي لم يسيطر عليها المرء بعد، أو التي يشعر تجاهها بالقلق. ومعنى هذا أنه يسمح للواقع المبعد بالظهور. إنه اتجاه يسير نحو قدرة أعمق على فهم الحياة والتطور بها.

إن الحياة كما أفهمها هي عملية يتم فيها بشكل مستمر تبادل أكبر للمعلومات، وتنشأ فيها نباتات أكل تحظى بدرجة أكبر من الاستقلال. وذلك هو تصويري أيضا للمجتمع الحديث، فهو لم يعد ذلك النظام الجامد نسبيا الذي يعيد إنتاج نفسه بصفة مستمرة، وإنما هو نظام بالغ الحركة والمرونة، يتكون من عملية تعلم، ويعيد دوما تشكيل نفسه.

فورمان: هذا العالم الجديد، هذا العالم الذي لا يزال في مرحلة الصيرورة، يفتح آفاقا وامكانيات جديدة، ولكنه من ناحية أخرى عالم يصيب الإنسان بالقلق، لأن الجديد لا يزال شيئا مجهولا، وربما يتوق المرء إلى العودة لنظامه وأمنه القديم. إلى أي حد يمكن للإنسان أن يعيش في هذا التوتر بين الأمس الذي كان يعرفه، وبين الغد الذي تجسم على أنفاسنا كل أشكال التهديد الكامنة فيه مثل تلوث البيئة أو الإرهاب المتبادل؟

فيليرزهوف: أجل إن الإنسان يتخلص في الغالب من كل الأشكال التي نتحدث عنها بأن يحارب الجديد ويرفضه، وبصده، ويعتمد على ما كان يثق فيه، بل إنه قد يفضل كل سينات الماضي على الجديد، لأنها تبدو له أفضل من الجديد الذي لم يتحكم فيه بعد. ويقدم التاريخ أمثلة على ذلك، فقلد حاولت كل الحضارات القديمة عن طريق التعریم القوي، والعقاب الصارم، والتبريرات الخرافية أن

الاجتماعية سليمة لا تمس، ومع ذلك يمرض الأفراد في المجتمع بعد أن حيل بينهم وبين القدرة على التعبير. هناك حضارة منسوبة للمرض. هذا أمر لا شك فيه. وعندما يترابذ عدد المرضى في مجتمع ما يصبح هذا نذير بأن هناك في هذا المجتمع وفي ثقافته شيئا «فاسدا» ولا بد من تغييره. فورمان: أشرت في مقال «خاص جدا» في كتابك السابق الذكر «الأدب والتغيير» إلى أن حوادث الانتحار تقل في أوقات الحروب، أي أن الأفراد يتغلبون على ألوان العصاب المصابين بها من خلال تفشي عمليات العدوان، ضد عدو معين. هل يمكن لنا إذن أن نقول باحتياج الإنسان الى خصم يصرف فيه غيظه؟ وهل تقدم عمليات الإبادة لليهود في الماضي، وللزاعات الحاضرة بين الصين واليسار دليلا على ذلك؟

فيليرزهوف: هناك مقولتان أساسيتان حول العدوان. تقول أولاها بأنه أحد القدرات الفطرية في الإنسان، أو أنه نتيجة لعملية الاختزان المستمر للغرائز الاجتماعية الأولية، والحاجات الغريزية والجنسية. وفي الحالتين لا يسمح المجتمع بالتعبير عن شيء هو الحياة نفسها تعبيرا طبيعيا بحيث يمكن أن يفسد أو يظهر بشكل مكبوت. لهذا تنشأ عمليات الحداد المقتنع كأن يغلف المرء العدوان بمبررات وحجج أيديولوجية، أو أن يطارد باسم الأخلاق ما يعتبره سلوكا منحرفا.

إن هناك أشكالا كثيرة مختلفة من الإرهاب النفسي، تتخذ الأخلاق سلاحا في يدها، ولكنها لا تعمل أن تكون في الواقع سوى وسيلة للهجر على امكانيات أخرى للتجربة الإنسانية واضفاء صفة الجريمة عليها وكبتها بغية تثبيت نظرة أحادية الجانب.

فورمان: طالبت في كتابك الجديد «الأدب ومبدأ اللذة» أن يتولى الأدب مساعدة الإنسان على اختيار طريقة جديدة للرؤية، وفتح آفاق جديدة لحياته وعاداته.. أين تكمن من وجهة نظرك فرصة الأدب في ذلك؟



كلابن ارنولد، الحمراء، شمع سائل، ١٩٧٣





مروان ، رأس ، ١٩٧٥ ، الجبالي الوطني الجديد ببرلين .

تؤمن باستمرار البقاء لبنياتها القديمة. ولذلك كانت التقاليد شيئاً بالغ الأهمية، لأنهم أرادوا تأمين المستقبل، وضمان أن يكون العالم في الغد كما هو عليه اليوم، وكما كان عليه بالأمس. كما أعطى كل ذلك للإنسان إمكانية التخطيط لحياته وسلوكه على المدى الطويل، واكتساب ثقة الآخرين. ربما كان من أصعب الأمور أن يشعر المرء بالأمان في مجتمع متغير، يتعلم عليه الإحاطة به، ولا يعرف فيه كيف سيكون مستقبله، أو مستقبل هذا المجتمع.

فورمان: هل يمكن القول بأن الإحساس الذي يغلب - فيما يبدو - على شكل شيء في الحياة، والذي يشكل لذلك جزءاً كبيراً من أعمالك الأدبية هو: إحساس القلق؟

فيليرزهوف: لعل الموضوع الذي يسري في كل أعماله هو اضطراب الناس في تحقيق ذاتهم، ونفاذ الضغوط الاجتماعية إلى عالمهم الباطن، وإستحضال الخطر الذي يهدد ذاتيتهم، وإتساع الهوة الفاصلة بين ذاتية الفرد وذاتية الجماعة، وشعور الإنسان بالإغتراب، وبأن الآخرين هم الآخرون الذين لا يستطيع أن ينضد إلى أصحاحهم أو يرى حقيقته، وبأنه لم يعد يوجد إلا قليل من البديهيّات، وقليل من الثقة المتبادلة.

فورمان: هل تعتقد أن تجارب الأفراد هي تكرار لما يحدث في المجموعات الأكبر. أعني: القلق، وقطاعة الحاضر، وعدم القدرة على الثقة في مستقبل مزدهم بكل هذه الامكانيات المدمرة؟

فيليرزهوف: بالطبع، فكل ما ينشر يومياً في الصحف، وما تنقله وسائل الاعلام عن التهديدات والخطاطر الجماعية يعرض شعور الإنسان بالأمان للخطر. إلا أن القلق يبدأ مع عملية إدماج الفرد في المجتمع، أي في الطفولة المبكرة، عندما يجب على الآباء أن يعطوا أطفالهم صورة توحى بالثقة في المجتمع الإنساني. ولكن ربما كانت قدرتهم على ذلك تتضائل بالتدرج، لشعورهم هم أنفسهم بالقلق

والاغتراب. فالأب المطالب بمزاولة نشاط لا يستطيع فيه التعبير عن ذاته، والمضطّر على الرغم من ذلك إلى التكيف والخضوع والإستسلام، أب لا يمكنه أن يكون مقنعاً، ولا أن يكون قدوة يقتدى به في إيجاد علاقة اتصال سليمة بالمجتمع. ان هذا الإنسان الآلى الممرور، هذا الموظف، هذا العامل الذي يعود في المساء إلى بيته محطماً، لا يمكن أن يكون مثلاً يقتدى به. إن ما ينقص بالفعل هو الطابع المقنع للسلوك، كذلك لم يعد هناك ملاذ للمرء إلا نجاحه الوظيفي أو نجاحه الاجتماعي. غير أن هذا النجاح لا يعلم أن يكون عملية تعويض. فالعمل الذي يغترّب فيه الإنسان عن ذاته ويجبر على أدائه لا يتم مكافأته إلا بالتعويض المادي، وليس بتحقيق القسدرات والامكانيات الذاتية التي تضيي على الحياة معنى. ومن ثم تنشأ الأزمت المستمرة والقلق العام التي تعبر عن نفسها عند الأفراد في صورة ضعف الثقة في النفس، والعصاب، والمرض، وحالات الاكتئاب.

فورمان: ما هو دور الكاتب إذن؟ وما هو مكانه من المجتمع؟

فيليرزهوف: يتم تضييق مجال الكاتب بصفة مستمرة. فما كانت تقوم به الرواية في الماضي من عرض وتفسير الحياة الإنسانية، انتزعت منها إلى حد ما أشكال مختلفة من المعارف العملية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وبحوث السلوكيات. لقد بدأ كثير من الكتاب في الشك فيما إذا كان التعبير عن خبراتهم الشخصية معنى اجتماعي. لذلك فهم ينحصرون في المنطق الخاص لأعمالهم الأدبية، ويستجوبون أدبا للأدباء، أو أدبا يعكس الأدب ولا يعكس الحياة، أي أدبا لم يعد وسيلة الاتصال لمعرفة الحياة. لهذا يفقدون مجالهم وتأثيرهم الاجتماعي بصورة متزايدة. ويحاول البعض منهم أن يندمج في المجتمع من جديد، وذلك عن طريق التضامن مع مجموعة سياسية، ويعتبر خبرته الذاتية شيئاً قليل القيمة من الناحية الاجتماعية، فلا يكتب إلا أدب الدعاية السياسية.

أما رسالة الأدب الحقيقية في رأي فهي: تجديد وتعميق إدراكنا للحياة، وهو عمل يبدو من الصعب دائما تبريره. فورسان: ما هي الشروط والمؤهلات التي يجب توافرها في قارئ الأدب؟

فيليرزهوف: لا بد للقارئ أن يكون على استعداد لأن يقوم بتجارب جديدة. فعندما أكتب، أتخيل أناسا يعيشون في نفس الفترة التي أعيش فيها، ويعانون مشكلات مثل التي أعانيها. إنه لا يوجد على - ما أعتقد - اختلاف كبير بين الناس وإلا انتفت إمكانية الاتصال بهم. لذلك أفترض أن ما أصبح يتضمن إمكانية معرفة الآخرين، وأنه يمكن هؤلاء الآخرين أن يكتشفوا أشياء ما أن أنفسهم فيما أكتبه. أضف إلى هذا أن العمل - الأدبي - على خلاف العمل العلمي - شيء مركب، فيه من مرونة العرض ما يعطي كل فرد إمكانية أن يجد طريقته في قراءة النص. فكل يقرأ بصورة مختلفة، وبخلفياته المتشابكة التي يتم توضيحها من خلال هذا النص، كما أن عليه أن يبحث حسب تكوينه النفسي على كيفية تحقيق هذا النص.

لست من مؤيدي الاتجاهات الأدبية الخاصة، التي تريد أن تمنح إتمام هذا العمل الذي ذكرته، أو تلك النصوص الأدبية التي تكون في متناول فهم مجموعة قليلة. ولكن الأدب - كوعى لمتجمع شامل ومركب - يمكن أن يزدهر، عندما يمكن التعبير فيه عن كل شيء.

لقد تناقشت مع عدد من كتاب الاتحاد السوفيتي وجمهورية ألمانيا الديمقراطية، الذين يملكون وجهة نظر أكثر تأثرا بعلم التربية، أو مفاهيم تربوية أخرى، وتتعلق وجهة نظرهم من أن هناك حقيقة جاهزة، وعلى الكاتب بعد ذلك أن يبحث عن الوسيلة التي تتيح له نشر هذه الحقيقة. وهم يعتقدون أن الأدب المكتوب عن وعي وقصد ليكون أدبا شعبيا، هو تلك الوسيلة لترويج ونشر هذه الحقيقة الجاهزة. ولكني أعتقد - على العكس من ذلك - بأن الأدب هو وسيلة اتصال تصاغ فيها التجارب الجديده التي لم تكن موجودة وجودا كاملا من قبل.

إن التجارب الأدبية هي تجارب في حالة تكون، تتجاوز - أثناء الكتابة - عملية الحياة - حلودها الضيقة لكي تمتد فيها، وتعمقها، وتوضحها. ويمكن الوصول إلى ذلك بشرط أن يتحرر الكاتب أثناء الكتابة من ألوان القلق والحرف، وأن يؤمن بأنه يستطيع أن يحقق ما لا يستطيع أن يحققه في حياته العادية تحت أخطار القتل والموت.

فورسان: أي نوع من الظاهر أو التصنع؟  
فيليرزهوف: أردت أن أوضح فقط كيف يكتب الأدب اليوم بالضرورة في ظروف تم فيها تفسير العالم تفسيراً كاملاً من خلال علم النفس وعلم الاجتماع والاعلام السياسي. هناك الآن مفاهيم صالحة لكل شيء ولكنها تحول بين الناس وبين الواقع. فإي يردده الناس يومياً من أحاديث وكلام يصلهم عن التجربة الإنسانية. يمكن لكل إنسان أن يلم بكل شيء دون أن يجرب شيئاً.

وكتابة الأدب هي مجهود لتحطيم هذه المعرفة الشكلية، بمعنى إعادة إثارة التجربة عن طريق التشكيك في تلك المعرفة الشكلية. ولا يتأتى ذلك إلا إذا وجد لدى القارئ الاستعداد لأن يعيش في أزمة مع نظام عالمه المحيط. إن الكتابة - في تصوري - هي نموذج لازمة يعيش فيها المرء باختياره. كذلك القراءة أيضاً.

فورسان: هل تعتقد أن استعداد الكتاب والقراء للتعبش في هذه الأزمة يزداد أم يقل؟

فيليرزهوف: من الصعب أن أعطي حكماً، غير أن هذا الاستعداد سوف يزداد بالتأكيد إلى حد ما، حيث يُلزم اتجاه التطور الاجتماعي الناس بأن يستبدلوا معلوماتهم القديمة بمعلومات جديدة، بمعنى أن ينفروا بصفة مستمرة من طريقة تفكيرهم وتعلمهم. ومن ناحية أخرى تدفع هذه المتطلبات اليومية إلى أن ينحجب الناس إلى عادات ومعتقدات بسيطة، وهو ما يمثل تناقضاً مستمراً: فهم يريدون من ناحية أن ينمو وينفروا من أنفسهم، ولكنهم من ناحية أخرى يخشون ذلك.

فورسان: ذكرت في كتابك « ضوء مزدوج على قطعة من



فريتز كونيغ، بدون عنوان، ١٩٧٢.



فریتز فینتر ، تلخ .

لوح صفحه ۱۰ و ۱۱ من کتاب «فریتز فینتر» مؤلفه هورست کیلر ، دار نشر پروکمان ، میونخ ۱۹۷۶ .

البحر»: «إنها عملية الموت والصلابة المتعددة التي يمر بها الإنسان لكي يستطيع بعد ذلك أن يمر بعملية موت وصلابة على مستوى أعلى». هل تتجرب الحياة بالنسبة لك إذن شكلا من أشكال الموت والصلابة والتضيق وماذا يعني ذلك بالنسبة لك وبالنسبة للحياة؟

فيليرز هوف: أشرت في مقال لي كتبه قبل فترة قصيرة حول موضوع «المستقبل والموت» إلى أن الارتباط بين حياتي الخاصة وحياة المجتمع يتم من الناحية العملية لفترة محدودة، ويمكن أن أصعب ميعاد موثي على أقصى تقدير، وموعد انفصالي عن العملية الاجتماعية الحضارية. غير أنه لو تخيلنا ذلك حقيقة، فسوف تضعف العلاقة بين «الأنسا» والمجتمع، ويحل مكانها الإحساس بالاعتراب. ولدينا في واقعنا الأمثلة على ذلك، فالشبيخوخة، وخاصة شبيخوخة الفقراء والذين يعيشون في الوحدة، تعني الاعتراب، والشعور بعدم النفع والجدوى والإحساس بالعدم. ومن ثم لا يستطيع الإنسان فيها أن يقدم جديدا، ولا أن يتحرك.

إنني أعتقد أن المشكلة، لا بل المهمة العسيرة هي المشاركة حتى نهاية العمر في مصير النوع البشري، ومصير المجتمع، وتخلق شعور مستمر من التضامن مع مصير الإنسانية يتجاوز أبعاد الحياة الدائمة للفرد.

فورمان: أهو تضامن يتجاوز الموت؟

فيليرز هوف: بأن يفعل الانسان شيئا ما، بأن يؤلف كتابا على سبيل المثال، متصورا أنه سوف يبقى شيء ما للإنسانية، فإن تأثيرات هذا الفعل سوف تستمر بعد ذلك بصورة غير مباشرة. إنه تصور مزيج على أية حال، عندما يضع الإنسان نصب عينيه لإحتمال الموت الجسدي كشيء متظر، ويفترض أن كل شيء سوف ينتهي بانهائه، لأنه سوف يتوقف فوراً عن إنجاز أي عمل، وتنتمي بالتالي القدرة الفردية على الخلق والإبداع.

فورمان: هل تشعر إذن بأنك جزء من مجتمع يأتي من الماضي، ولكنه سوف يتخطاك ويستمر دونك ومعني؟

هل الحياة إذن هي شيء وسط يملأها الإنسان ثم يواصل الآخرون مسيرتها، ولكن يظل النور الذي قُت به دورا هاما؟

فيليرز هوف: يتخطى الإنسان بالفعل حدود حياته الدائمة، عندما يتجاوز بنظرته مجال تجربته الخاصة، ويتم بالآخرين، ويشارك في أوجه نشاطهم. فليس متصورا على وجه الإطلاق أن يعيش الإنسان خارج المجتمع، معتمدا على نفسه فقط، فذلك شيء لا يمكن أن يفعله إلا فاقد عقولهم.

ولكن الموت هو الحد، وهو فراق الآخرين، فأنا لا اعتقد في استمرار الوجود الشخصي بعد الموت. لقد كان هذا الاعتقاد - بوجود حياة أخرى - أسلوبا حضاريا للإنسانية ينكر الموت في حقيقته الكاملة، وقد استمرت تأثيراته لفترة طويلة إلا أنه يتجه الآن ببطء إلى نهايته. فلو كان هناك هذا الجانب الآخر، فقد يكون من أيسر الأمور أن يشعر الإنسان بأمنه من خلال ارتباطه بالمجتمع، لأن كل الأشياء سوف تكسب معناها من وجود هذا العالم الآخر. أما إذا تخلص الإنسان من هذا الإلتئاع، فسوف تظهر له مشكلة الموت وفراق الآخرين في حدثها الكاملة. من هنا تأتي بالطبع كل ألوان الإعتراب، لأن المرء يمكنه أن يقول بأنه لا يرغب بالتضحية بحياته الخاصة من أجل مستقبل لن يعنيه بعد ذلك في شيء. سوف يكون التضامن بين «الأنسا» والمجتمع هشاً وأكثر صعوبة مع إنتفاضة التصور بأن هناك حالة موازنة ومصالحة يتحرك كل شيء في اتجاهها.

أرى الآن أمام عيني أنه توجد حالة من الانفصال النهائي عن الآخرين، ورغم ذلك علي أن أنصرف تصرف عضوا في المجتمع الإنساني، كما لو كنت سوف أعيش في المستقبل الذي لن أكون فيه، أو كما لو كنت أوصل الماضي الذي لم أعش فيه. لقد مهدت لتكويني - من حيث أنني إيمان يسعى إلى التحقيق - عمليات إجتماعية تاريخية فأنا لم أبدا من نقطة الصفر. يجب ألا يغيب ذلك

عن بالي، ولكنني بدأت في مرحلة تاريخية محدودة، وتسلمت المعارف والتجارب الاجتماعية وامكانات التفكير، وأحاول أن أحققها لنفسي في صورة فعلية ملموسة، وأن أوصل تطورها، وأسلمها لمن يأتي بعدي.

إن هناك دوافع مباشرة، وبدئية، وبسيطة، وتلقائية، من أجل التضامن مع المجتمع، ولكن الوعي بمخيمة الموت - من الناحية الأخرى - يزيد من حدة عدم الثقة في سوء استخدام هذا التضامن وسوء استخدام عمليات المساواة. ذلك شيء بالغ الأهمية حتى لا ينخدع المرء. إنه لا بد وأن يعرف أن كل شيء يمكن أن يوجد دونه. فهو كفر دكان يمكن ألا يكون، وسوف لا يكون بعد فترة.

فورمان: أتمنى أن الإنسان هو شيء وسط كأنه لم يوجد؟

فيليرزهوف: ما نقوله هو الخطر، لأنه يؤدي إلى الحالة المرضية للاغتراب، وإنكار الشعور بالقيمة الذاتية. وهو نفس ما يحدث في حالات الاكتئاب أو القصور، بأن يعتقد الإنسان أن ذاته قد ماتت بالفعل، أو إنمحت، أو أنها لم تعد سوى طيف، أو شبح.

فورمان: ولكن هناك هذا الجبال الحدي، بأن الإنسان لا يمتلك زمام نفسه، ولكنه يمتلكها رغم ذلك بشكل غير معروف. إنني أعتقد أذ توجد مواقف حدية، يجد فيها المرء شكلا من أشكال السعادة، أو آثارا من الأمان التي تعطينا الشجاعة لمواجهة الواقع الاجتماعي، ومواجهة الموت.

هل تساعد هذه الملاحظات القصيرة من السعادة والانسجام والتصالح مع المجتمع - ربما بعد الظلام الداخلي للنفس والاكتئاب - الإنسان على الاستمرار في الحياة؟

فيليرزهوف: ما ذكرته من أن الإنسان لا يمتلك نفسه، أو أنه يشعر بأنه لا يوجد وجودا كاملا، ليست لحظات سعادة، ولكنها عملية احلال للعزلة الاجتماعية واغتراب، وإنعدام الثقة في المجتمع، وفقدان الارتباط بالعملية الاجتماعية وبالمستقبل محل إحساس الإنسان بهوان شأنه ووضاآته.

إلا أن هناك شيئا آخر: فعندما يتوافق الإنسان، أو يبدو أنه متوافق مع المجتمع في الاشكال المقدمة لهذا التوافق من وظائف أو تجمعات التضامن الصغيرة، عندئذ قد يفقد الإنسان جزءا من إمكانياته وتجاربه الذاتية. وهو يمكن أن يعيد اكتشاف هذه الإمكانيات في اللحظات التي يحتل فيها توافقه مع المجتمع. فعندما يعود المرء إلى نفسه، يمكنه أن يكشف فرديته المستقلة عن المجتمع، وأن كل ما كان يمكن أن يكونه لم يتحقق عن طريق المجتمع. هذه اللحظات هي التي تحمل طابع التحرر، ويمكن أن تكون لحظات سعادة، على الرغم من أنها تتضمن أيضا بالتأكيد تجربة موت، لأن الانفصال عن المجتمع هو تجربة تهدد الحياة نفسها بالخطر. ويعرف الإنسان على معالم ذاتيته في عملية التمييز بين نفسه من ناحية وبين المجتمع والأدوار التي يقوم بها عادة من ناحية أخرى. هذه هي اللحظات التي يتم تصورها في الأدب كالحظات معرفة عظيمة. إلا أنها تعتبر إنطلاقات في التجربة الإنسانية لا يتم الاعتراف بها في تقاليد المجتمع. يوضح كل ذلك لماذا يحمل سلوك اللامتئين للمجتمع إغراما شديدا للمتوافقين مع المجتمع. فهؤلاء المتوافقون يشعرون بأن الآخرين قد حققوا في حياتهم شيئا لم تكن لديهم هم الشجاعة لأن يحققوه، وأبعدوه مدحورين عن طريقهم. بل إن الإفتنان بالمهمين يدل على أن لدى الناس شعورا بأنهم لم يستطيعوا تحقيق كل شيء في حياتهم، وأن النموذج الآخر الممادي للمجتمع قد يكون أفضل من نموذجهم.

فورمان: ذكرت في كتابك «الأدب وبيدأ الله» أن قراءة الأدب - إذا ما فهمت على أنها وسيلة لإنارة الوجود الإنساني، سوف تؤدي كفعل من أفعال الفهم والمشاركة إلى التضامن مع سائر البشر: هؤلاء الذين يعيشون معنا، والذين يمكن من خلال حياتهم أن نعيد التعرف على إمكانياتنا. وري اطلال النفسي إريك ه. إريكسون أنها علامة من علامات النضج النام، «عندما يعتبر

الإنسان نفسه عضواً في المجتمع الإنساني الكبير، وفي تاريخ هذا المجتمع، وعندما يشارك في صراع المجتمع من أجل حياة إنسانية، وعندما يشعر لفرديته بالأمان داخل هذا المجتمع. هل قادتكم أعمالك الأدبية إلى نوع جديد من التضامن مع مصير الآخرين، وإلى تعريفك بارتباطك مع الذين فشلوا في حياتهم؟

فيليرزهوف: لا أرغب أن أصبغ ذلك في صورة نتيجة محددة، ولكني أريد أن أقول أن المرء يعيش ويتعلم بشكل جديد أثناء الكتابة أشياءاً كان يعرفها معرفة ضحلة، وهو يضيف لحياته بذلك أشكالاً أخرى وتجارب جديدة كانت خارج حدود خبرته ومعرفته. هذا هو نوع من التضامن. كذلك ففي فهم الآخرين نوع من التضامن. فالمرء يتخطى الحدود المبدئية بين ذاته وبين الآخرين والظروف غير المألوفة له، عندما يضم حياة الآخرين إلى آفاق تفكيره، ويكتشف أن ما يجري هناك هو جزء منه. وعندما يفهم المرء شيئاً من حياة الآخرين فإنه يكون قد اكتشف شيئاً من ذاته.

فورمان: أشرت في حديث لك مع كريستيان ليندر «الكتابة والحياة» إلى أن جزءاً من كتاب «يوم جميل» كان جزءاً من الأحداث التي عايشتها، وأن جزءاً مما قامت به الشخصية الرئيسية في «حدود الظل» كان جزءاً من وجودك الخاص ومن تجربتك.

فيليرزهوف: لم يحدث ذلك بالطبع بالمعنى الحرفي. فأننا لم نأخذ أموالاً، ولم نأهرب سيارات بطريقة غير مشروعة إلى الخارج. ولكن يمكن للكتاب أن يعرض بعض الأحداث والامكانيات المتطرفة وغير المشروعة عندما يستخدم ذاته كمصدر للتجربة والخبرة، ويبدو وكأنه يتناول أشياءاً لا يهتم بها أو لا تقرأ عادة على خاطره في حياته العادية. قد يعني ذلك بالطبع تعريض ذات الكاتب لخطر مستمر وانجهايات مدمرة لشخصه. إلا أنه من الضروري عندما يريد المرء أن يواصل طريقه أن يفهم هذه التجارب المنحرفة والخطرة إلى امكانياته الخاصة. ولكن عليه

في نفس الوقت أن يصيغها بشكل دقيق، ويجعلها شيئاً موضوعياً، ويعتمد عنها شخصياً بعداً كافياً.

فورمان: هل يعتبر الأدب إذن تغلب على الظلام الداخلي للذات؟ وهل يمكن أن يكون تبعاً لذلك صورة من صور تحرر هذه الذات، وجزءاً من عملية الضجج الداخلي؟

فيليرزهوف: هذا صحيح من الناحية المثالية، على الرغم من اعتقادي أن عملية الكتابة تنطوي على دوافع تنسلط على الكاتب وتدفعه إلى التكرار. فالكاتب يصطدم دائماً بنفس المشكلات، ثم يتبين بعد ذلك أن هذه المشكلات لم يتم حلها. ولكن المخاطرة المستمرة بالتعامل مع الأجزاء المكثفة من الشخصية، ومع الإمكانيات المنحرفة والخطرة والمدمرة لذات الكاتب، فإنه سوف يكتسب دائماً - أثناء الكتابة - مزيداً من الحرية. وعندما تغلب الكاتب على الفلق - وهو لا بد أن تغلب عليه لكي يكتب - فسوف يتمكن أن يتخطى الحالات المرضية ويتجاوزها، بحيث لا يعيش بداخلها فقط، بل وفي مواجهتها أيضاً. غير أنني لا أعتقد أن الكتابة وحدها يمكن أن تكون تحريراً دائماً للذات. قد يحدث ذلك في حالات نادرة فقط. فعظم الكتاب قد استمروا في كتابة نفس الموضوع، وهذا يعني أنهم ظلوا يعالجون نفس المشكلات، وظلوا شهوداً على استمرار وجود هذه المشكلات. ولكن هذا قد جعلهم أيضاً يتجاوزون بنظرتهم مجرد ذواتهم، فلقد استخدموا كل إمكانياتهم في التعبير، واكتشفوا عبر آلامهم الآلام الآخرين، واستخدموا تجربتهم الذاتية لكي يعرفوا الآخرين.

فورمان: قرأت في كتابك «ضوء مزدوج على قطعة من البحر» عبارات غير مألوفة «ينشأ الأدب في الأبعاد التي يريد أن يتجاوزها كحداولة لإلغاء ذاته، لأنه يريد أن يصبح تجربة مباشرة، وأن يجعل الجانب الغامض منطقاً، ذلك الجانب الذي يسود حياتنا، والذي نخشاه، ولكننا نأمل أن يفهمه الآخرون».

فيليرزهوف: إنه شيء غريب حقاً أن يكون لجانب من تجربتنا لغة خاصة غير مفهومة للآخرين، بل وغير مفهومة لنا



صورة طيبة عن أنفسهم، وربما تلك الصورة التي يتماها المرء نفسه، أو يتخيلها في أحلامه.

إن الكتابة بالنسبة للكاتب هي معرفة وتحقيق للذة وعملية توصيل، وهي بالنسبة للقارئ نداء يحرك فيه أشياء مشابهة، أو يكشفها، أو يجعلها قابلة للادراك.

ونحن لكي نفهم الأدب - محتاجون لنظرية في السلوك الممكن القابل للنقل. إنني أعتقد أن الكتابة - في صميمها - تنطوي على الثقة بأن الحياة هي عملية اتصال. ولكن لكي يمكن للمرء أن يقول لنفسه، ويقول للآخرين شيئاً له معنى أو قيمة، فلا بد له من التخلي عن أنواع الارتباط الاجتماعية الرخيصة والتي تعجب الواقع، وأن يضمها موضع الاستفسار، حتى يمكنه أن يرى الحياة وأن يرى نفسه من منظور خارجي، ومن خلال الوعي بالفناء وبقرية الموت، من خلال هذا الموقف البشري المتطرف في أساسه بأن الإنسان عقل وجسد، بأنه فرد وكائن اجتماعي. ففي كل مكان يتعرض الإنسان للإمكانيات التي تقصد عليه حياته، وتعرضه للاختراق من الذات، وفقدان وضعه الاجتماعي، كأن يتقدم الإنسان في العمر، وتخفي البدائل المطروحة أمامه، ويصبح ماضيه أكثر من مستقبله. مواقف تعرض توازن الذات للخطر، أو لنقل: تضعها موضع الاختبار.

فورمان: هناك جملة في مذكرات داج هيرشولد تقول أن «الحياة هي التهيؤ لحياة لا تأتي».

فيليرزهوف: هناك صياغات كثيرة مشابهة. فلقد قال جوزيف كوزاد - على ما أعتقد - أن «الكتابة هي تعلم الموت» وهو يعني أن الكتابة هي شكل من أشكال إكتمال الوعي.

إن عملية تحقيق وافية للذات لا بد وأن تقوم على إستيعاب الموت كأحد شروطها، وعلى الرغم من ذلك تعيش في حالة من التوافق. أما من لم يستطع أن يحقق ذاته فلن يمكنه أن يموت بمنجى من اليأس. ومن يشعر بأنه لم يعيش حياته حقاً، فلا يمكن أن ينتهي على أحسن الفروض إلا في

أيضاً. فالحلم - على سبيل المثال - هو لغة يتعذر علينا حل ألغازها. كذلك فإن حديث المرضى بالقصص غير مفهوم ومجهول تماماً للآخرين، ولكنهم يعبرون عن أنفسهم بصفة مستمرة. يرسلون أن يكونوا مبهمين، وأن يتم فهمهم في نفس الوقت. لذلك يوجد هذا النظام السري للفتهم.

يؤثر هذا التناقض على الأدب أيضاً تأثيراً فعالاً: التناقض بين الاتجاه للاعتراف، والاتجاه لتعمية الاعتراف. فكل كاتب يريد أن يعبر تجربته على المجتمع حتى يمكن فهمها، ولكنه لا يريد أن يكون مفهوماً لأنه لا يعرف الآخر، ولا يلدي أن كانوا أعداء!

فورمان: أو إن كانت كلماته سوف تستخدم سلاحاً ضده.

فيليرزهوف: من المهم أثناء الكتابة أن يتطلب الكاتب على نظرة الآخر، أي أن يبدأ في الحديث عن نفسه. وأداة التخلص من هذه النظرة التي تثير القلق في النفس هي: التخيل القصصي، وذلك بأن يقص الكاتب حكاية تبدو كأنها لفرد آخر وليست له. وهو لكي يعرض تجربته دون معوقات، يقدمها من خلال شخصية رئيسية هي التي تقوم بالتجربة، وتصوغها، وتمثلها إلى النهاية.

فورمان: يوجد أثناء الكتابة بالتأكيد هذا الإحساس بأن الكاتب تحت المراقبة، وأن الآخرين هم العدو، وهم الجحيم. ولكن أوجد من الناحية الأخرى شعور بالتشجيع وتضامن الآخرين؟ أم أن إحساس الوحدة هو الثمن الوحيد للكتابة؟

فيليرزهوف: يوجد لدى الكاتب بالطبع الإحساس بأنه سيجد من يفهمه. بل إن الشرط الأساسي الذي يضعه الكاتب لنفسه عندما يكتب شيئاً هو أن هناك إنساناً ما سوف يقرأ ما كتب وسوف يمكنه أن يفهمه، وإلا ما حاول الكاتب أن ينشر شيئاً.

ونخدم الكتابة أغراضاً مختلفة، منها تلك الرغبة في أن يقرب الكاتب من الآخرين صورة محددة عن نفسه. وهناك بلا شك عديد من الكتاب الذين يحاولون تقديم

البؤس. فلقد ضاع كل شيء ولم تعد هناك فرصة لتبويض ما فات.

إن المسيحي المؤمن يمكنه أن يأمل في إصلاح ما فسد، وأن يطلع في الخلاص، أما من لا يقوى على ذلك فعليه أن يتدبر نفسه خلال فترة حياته المحدودة.

فورمان: دونما فرصة للتصالح.

فيليرزوف: نعم، دونما فرصة للتصالح فيما بعد. إن اليأس قد يتخفى في أغلب الأحيان، ويعبر عن نفسه في صورة أرهاق، أو كراهية، أو نفي للذات، أو مشاغبة، أو حالات اكتئاب متصلة. وكثيرا ما اتخذ اليأس صورة مقنعة من الذبول والبلادة. كما أنه لا يظهر عادة بصورة واضحة. لأنه إذا ما وضح كانت هناك فرصة لمعرفته. هذه كلها هي أشكال للموت لا يحس بها الإنسان إحساسا واعيا.

فورمان: هناك هذه البهارة في مذكرات داج هرشولد «ينبغي أن تكون لدى الشيوخ القدرة على الكشف والاستطلاع». هل يمكن أن توجد لإنسان متقدم في العمر، لم يعد عليه أن يثبت ذاته في صراع المنافسة في الحياة - الفرصة لحرية جديدة؟ وهل يمكن للتجربة الجدية للموت أن تساعد الإنسان في التغلب على أشكال الخوف، والتسليم بالأمر الواقع، وأن تهديه من جديد إلى الحرية والكرامة؟ وهل يمكن لجيلنا الذي تهدده أخطار التدمير الشامل أن يجد شكلا جديدا من التضامن والحرية؟

فيليرزوف: لا أدري إذا كان من الممكن التنبؤ بشكل سليم بمصير جيلنا، وبفرص المعرفة التي ستتاح له. بل إلى أي حد يمكن للمرء على وجه الإطلاق أن يتوسع في تطبيق معنى كلمة «جيلنا»؟ هل على الذين يعيشون اليوم؟ سوف لا يسري ذلك بالقطع بالنسبة للعالم كله لأنه لا يوجد - بسبب مستويات التطور المختلفة - أي توافق زمني. أي أن هناك تفاوتا زمنيا من الناحية الحضارية بين المجتمعات المختلفة في عالمنا الحالي. غير أن هذا التفاوت الزمني من الناحية الحضارية يصبح توافقا زمنيا إذا

نظرنا إليه من ناحية الأخطار النهائية التي تهدد مستقبل البشرية. فالكوارث تهدد الجميع، وسوف تكون على مستوى عالمي. ربما تدفع هذه الصورة المرعبة المظلمة الناس إلى التحرك في اتجاه التغيير.

إن هناك ضرورات ملزمة بالمعرفة، وإن كنت لا أعرف إذا ما كانت فرصا أم لا. فالتناسل لا تفكر إلا في أقرب الأشياء إليها، أي في حاضريهم، وهم ينشغلون بتحقيق مصالحهم الشخصية، ويتمسكون بعاداتهم، وتستحوذ المصالح الجزئية على الاهتمام في كل مكان. ويبدو أن معظم الناس قد تعبوا من الأصوات التي تطالبهم بضرورة تجاوز حياتهم الشخصية. فهم يريدون الآن أن يشبعوا أطفالهم، ولا يكادون يفكرون في الأطفال الذين لم يولدوا بعد. والنتيجة: أنهم جميعا متورطون في صراع الحياة اليومي. ومع ذلك لديهم الثقة في أن الحياة سوف تواصل مسيرتها بأي صورة من الصور، حتى ولو بصورة غامضة.

ولكنك ذكرت منذ قليل نصا جديرا بالاهتمام حقا: «ينبغي للشيوخ أن يكونوا قاهرين على البحث والاستطلاع». ولكن لماذا الشيوخ بالذات؟ إن معظمهم يتعرض للهلاك في مجتمعاتنا، ويفرض عليهم نوع من العجز الاجتماعي والنفسي السابق للأوان. إلا أن هذا النص يعني شيئا آخر أكثر أهمية، وهو أنه يجب على الإنسان، لكي يفكر تفكيراً ينصف الواقع ويتمشى معه، أن يكون قد قطع وراءه طريقا طويلا، وأن يكون قد تغلب على القلق، وكل ما يسيطر عليه طابع القلق. يمكن أن يكون هذا تصورا واقعا لإمكانات الشيخوخة، وإن كانت الفرصة لتحقيقه في ظل الظروف الحاضرة فرصة محدودة.

ولكن المسألة الأساسية في سياق الموضوع الذي نتحدث فيه هي أنه لا بد للمرء أن تكون لديه القدرة على التخلص من التورط الأعمى وغير الواعي في العادات، وأن تكون لديه القدرة على التحرر من الالتزامات والقيود الداخلية والخارجية. لذلك يمكن أن يكون الشباب هم عنصر التجديد لأنهم لم يتورطوا بعد في الحياة العملية.

حرراً، لأنه يوقظ قوى المقاومة لدى الإنسان، ولا أقصد بذلك المقاومة التي تجعله يكبت إمكاناته من جديد أو جزءاً من طاقته، بل المقاومة التي تحفز الإنسان على التميز الخلاق لذاته.

سوف يطابق القارىء نفسه مع هذه الناذج من الحياة، وسوف يدخل معها في علاقة شخصية، ولكنه سوف يميز نفسه أيضاً.

سيقول لنفسه: أنا أيضاً كذلك، أو من الممكن أن أكون كذلك. غير أنه سيقول لنفسه أيضاً: إنني شيء مختلف، ولا يتحتم أن أكون كذلك. وسوف يتوقف كل شيء على هذه العبارة: لا يتحتم أن أكون كذلك.

فورمان: ما هو دور الأدب إذن؟ ولئن تكمن فرصته؟ فيليرز هوف: يمكن أن يقوم الأدب بتجديد وتوسيع نطاق التجارب التي يقوم بها الناس عندما يشكلون حياتهم. وينطوي هذا العمل دائماً على عنصر الخيال المضاد للواقع كالرغبات، والأشواق والآمال. فهذه هي القوى التي تشارك عادة عند تغيير بناء العالم. وفي الأدب يحال واسع لوضعها موضع التجربة.

أضف إلى هذا أن الأدب قادر على أن يجعل الإنسان على وعي بإمكانات الشقاء والأخطاء المختلفة. وما يكمن فيها من قوى حيوية وطاقات مطمورة. وتصور الأعمال الأدبية للشقاء وصور الحياة الزائفة يمكن أن يكون عاملاً

## هرمان هسه، نحن نحيا

نحن نحيا في الشكل والمظهر  
ونحس في أيام العذاب وحدها  
بالوجود الخالد الذي لا يتغير،  
تحدثنا عنه الأحلام الغامضة  
نحن نبتجع بالوهم والزيء،  
نشبه عمياناً بلا دليل،  
نبحث جاهدين في المكان والزمان  
عن شيء لا نجد إلا في الأبد.  
نحن نرجو الخلاص والنجاة  
في عطايا الحلم التافهة  
بينما نحن آلهة ونشارك  
بنصيب في مبدأ الحقيقة

(ترجمة د. عبد التفار مكاري)

# هرمان هسه ، حياته ومؤلفاته

١٨٧٧ - ١٩٢٢

الشعر ، وهو شعر رومانسي الطابع نعمة الكتابة ، ويشجع فيه الحنين وشعور الرحشة .

- لقد قرر هرمان هسه أن يحترف الأدب ، وفي هذه الفترة ينتقل من توبنجن الى بازل بسويسرا ، ويقوم برحلة الى إيطاليا ، وينشر عام ١٩٠٤ روايته « بيتر كاميتسند » Peter Camenzind ، وتعمل هذه الرواية بوضوح خبرة صباه وفشله في المدرسة ، وشعور الضيق الذي طغى عليه إزاء « المدنية الحديثة » .

- عام ١٩١١ رحل هسه الى الهند ، وتستغرق هذه الرحلة عدة سنوات ، وكان دافعه اليها الرغبة في الخروج من عالم المدنية الغربية ، على انه أيضا في الهند بين رهبان بوذا يشعر بنفس الأسى والحنين الذي دفعه الى الرحلة : « علي إذن أن أجد القناطر السحرية بنفسي . . . لا بد أن أجد أوروبا الحقيقية والشرق الحقيقي في قلبي وروحي . . . »

- بهذه الحساسية يقف هسه على أبواب « العصر الجديد » الذي فجرته الحرب العالمية ، إن ما يفتت كبده هو « الحقد » من حوله ، هو النزاع الذي يسحق « الفرد » والشخصية الإنسانية . فنظرة هسه الى الحرب هي نظرة وجودية لا سياسية . وفي هذه الفترة تبدأ علاقته بالتحليل النفسي ، ويحيى روايته « دميان » Demian (١٩١٩) لتعبر عن هذه المرحلة .

- عام ١٩٢٧ ينشر هسه روايته الشهيرة « ذئب البطاح »

ترتبط نهضة هرمان هسه الأخيرة بروايته « ذئب البطاح » Der Steppenwolf (١٩٢٧) ولم تكن ألمانيا موطن هذه النهضة ، وإنما الولايات المتحدة وإليابان ، وقد بلغت هذه الموجة مداه في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة من الحرب الفيتنامية ، ويسلو وكان « ذئب البطاح » قد عبر عن الاحباط والحيرة وفقدان الثقة عند جيل الشباب في أمريكا في تلك الفترة وعن بحثه عن ملاذ من الغربة ورغبة في الانطلاق من قيود المدنية .

- ولد هرمان هسه عام ١٨٧٧ ببلدة كالف ، في منطقة من أجل المناطق الطبيعية بمقاطعة فيرتمبورج ، وكان أبوه من المبشرين المسيحيين ، وكانت أمه أيضا ابنة لمبشر مارس نشاطه في الهند . ونشأ هرمان في جو طابعه الإفراط الديني ، وتسيطر عليه القيود والاعراف التي ترتبط عادة بهذا الإفراط .

- ألحقه والده عام ١٨٩١ بمعهد ماوليرون البرتستنتي ليدرس اللاهوت ، ولكنه ما لبث أن سئم الدراسة في هذا المعهد الديني ، فهرب منه فالحقه والده بمدرسة علمانية هي مدرسة كائنشتات ، ولكن حساسه لهذه المدرسة لم يكن أفضل من حساسه للمدرسة السابقة .

- تقلب هرمان هسه في الفترة التالية في مهن عديدة ، والتحق أخيرا في خريف عام ١٨٩٥ بمكتبة بمدينة توبنجن لتعلم مهنة بيع الكتب . وفي هذه الفترة بدأ في كتابة

من الروايات التربوية التطورية مثل رواية جوته « فيلهلم مايستر »، ويعبر هسه من خلالها عن مثاله الروحي الحضاري الذي يؤلف بين العلوم الطبيعية والإنسانية.

- توفي هسه عام ١٩٦٢ في مونتانيولا بسويسرا عن خمسة وثمانين عاماً.

- ترجمت الى العربية من أعمال هرمان هسه روايته « Peter Camenzind » و « Das Glasperlenspiel » والترجمتان من وضع الدكتور مصطفى ماهر، والرواية الأولى بعنوان « قصة شاب »، روايات عالية ٤٦٧، فبراير ١٩٦١، والثانية بعنوان « لعبة الكريات الزجاجية »، دار الكاتب العربي (الميتة العامة للكتاب).

Der Steppenwolf، ويمكن أن نسميها رواية ما بعد الحرب، رواية القلق النهائي بعد فوضى الحرب، ورواية « الرجل » في سن الخمسين في قمة أزمة حياته، وحين يفكر في يأسه أن ينهي حياته بنفسه.

- منذ سنين ويعيش هسه في مونتانيولا (بالقرب من مدينة لوجانو بسويسرا)، ويتابع إنتاجه: « ناريسيس وجولدموند » Narziß und Goldmund (١٩٣٠)، « الرحلة الى الشرق » Die Morgenlandfahrt (١٩٣٢)

- نال هرمان هسه عام ١٩٤٦ جائزة نوبل للأدب عن روايته « لعبة الكريات الزجاجية » Das Glasperlenspiel (١٩٤٣) وقد عكف هسه على وضع هذا المؤلف أكثر من عشرة أعوام، من عام ١٩٣١ الى عام ١٩٤٣. وهي

مجدي خليل

## هرمان هسه، الأديب والشهرة

القرية من أجله . . . ولكن هذا ليس كل ما في الأمر . . . (ص ٢٢٣)<sup>١</sup>  
والأسطورة قديمة وجديدة في نفس الآن، أسطورة الخروج والضياع ثم العودة، وأسطورة البحث عن الذات. أراد والد بيتر أن ينشئه على الجهد والعمل وعلى مفاهيم الواجب والمنفعة وأن يورثه قيمه وأعرافه، ولكن « الطبيعة الغامضة المسرفة » أثبت عليه طريق الأبناء والأعراف. فبيتر كاميتستند هو ابن الطبيعة:

« كانت الجبال والبحيرة والشمس هي أصدقائي، كانت تحكي لي وكانت تربيني وكانت لوقت طويل أحب الى نفسي وأقرب اليها من الناس ومن مصائر الناس، وكان أكثر ما ينال حبي وما أفضله على البحيرة البراقة وأشجار الصنوبر الحزينة والصخور المشمسة: هو السحاب.

(١) أرقام الصفحات تشير الى الترجمة العربية لرواية « بيتر كاميتستند » وهي من وضع د. مصطفى ماهر

منذ أن نشر هرمان هسه روايته « بيتر كاميتستند » (١٩٠٤) وهو من مشاهير الأدباء الألمان. والمقال التالي يطرح السؤال عن مكونات هذه الشهرة أو عن أسباب هذا النجاح، وبالتالي يطرح السؤال عن علاقة أعمال هسه الروائية بعصره، باعتبار هذه الأعمال استجابات أدبية لمواقف اجتماعية وحضارية وتاريخية، ومن الضروري في البداية أن نعرف بهذه الأعمال.

### الرواية الأولى

« في البداية كانت الأسطورة »، بهذه العبارة يبدأ « الابن الضال » بيتر كاميتستند قصة صباه وتمرده، وفي النهاية ربما كانت أيضا الأسطورة. وبين البداية والنهاية « الرحلات الضالة الكثيرة، والسنوات المستهلكة العديدة. المرأة التي أحببتها، والتي لا زلت أحبها . . . والأخرى التي أحبتي . . . والأب الذي عدت الى



سام خليل - أخت هبة أحمد



سام خليل - أخت هبة



هشام السيد - جرحى ١٩٨٠

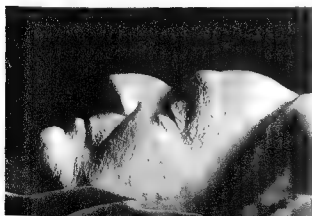


موسحوبا معه لعمى التي تتدلى هبة لأعداد بريد لومي

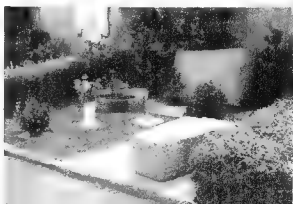


حجرة الكتب - مؤدى في غرفة لعمى لعمى هرمين هبة

هرمان هبة - هاج الموت - جيس



مصرة هرمين هبة - أروحه سام





الشراب والتدخين، وتضطرب به الأيام في رحلته « في دنيا الفكر وما يسمى بالثقافة »، الى أن يجد بين أحضان الطبيعة في إيطاليا ما يشفي كآبته ويشبع حنينه الى « جمال الطبيعة الصامتة » وإلى التعمق في لغتها « المستغلة الجميلة ». ويجد بيتر كاميتسند في تعاليم القديس فرانز الاسيزي Franz von Assisi المدخل الى فهم لغة الطبيعة وإلى الحب الذي « لا ينطق به كلام » وإلى الحب الدائم « دون انفعال ».

ويعود بيتر كاميتسند الى قرية الأباء كما عاد الابن الضال، وقد انتهى الى مراده أو قد اردت الى صوابه أو قد استكان وشئ من غلواه. لقد ساقني - كما يقول - « مسعاهي الأحمق لنيل سعادة الدنيا . . . رغم ارادتي الى الركن القديم بين البحيرة والجبال، وأعادني الى المكان الذي هو مكاني . . . ». ويعد بيتر نفسه في النهاية لكي يحل محل صاحب الحانة الوحيدة في القرية، بعد أن حلت بصاحبها العلة وأخذ منه الهرم مأخذ.

لقد راودت بيتر كاميتسند أثناء تجواله فكرة وضع عمل أدبي كبير يدي فيه رأيه في حياة العصر، ويقول بيتر عن خطة هذا العمل:

« كنت . . . أأمل أن أصنف كتابا أدبيا كبيرا أقرب فيه الى الناس في هذه الأيام حياة الطبيعة العظيمة الصامتة، وأحبهم فيها. كنت أريد أن اعلمهم خفقة قلب الأرض، وأن يشتركوا في حياة الكل المتكامل، وألا ينسوا في زحمة مصالهم الخاصة الصغيرة، أننا لسنا آلهة، وإنما لم نخلق أنفسنا بأنفسنا، بل أننا أبناء وأجزاء الأرض والكل الكوني. كنت أريد أن أذكر الناس بأن الانهار والبحار والسحب والزحفة والعواصف مثلها مثل أغنيات الشعراء وأحلام الليالي، رموز وحمة الحنين الذي يسطر جناحيه بين السماء والأرض ويهدف الى اليقين . . . » (ص ١٦٥)

« . . . كنت أريد أن اعلم الناس أن يلتمسوا في الحب الأخوي للطبيعة منابع الفرحة وتارات الحياة. كنت أريد

أروني في الدنيا الواسعة رجلا يعرف السحب ويحبها أكثر مني ! أو أروني في الدنيا شيئا أكثر جمالا من السحب ! لأن السحب هي لعب وسلوان، هي بركة وضعة، هي غضب وقوة فناكة. السحب رقيقة ناعمة، وادعة كأرواح المواليد، جميلة بضيء، كريمة كالملأكة الكرام، قائمة، محتومة، قاسية كتلر الموت. انها تحوم بلونها الفضي في طبقة رقيقة، وهي تبحر ضاحكة بلونها الأبيض ذي الإطار الذهبي، وقد تقف للراحة فتتلون بلون أصفر وأحمر وأزرق. السحب تسفل عابسة متباطئة كالقطرة، وتندفع صاخبة كالفرسان المغاور، وتبقى عاقلة حزينة حللة في طبقات مرتفعة شاحبة، كالسالك المنعزلين المكتئبين، والسحب تتخذ هيئة الجزر السعيدة، وهيئة الملائكة ذوي البرصعة، وهيئة الأيادي المهددة، والشرع المهترئة وطيور الكراكي الهائمة. وهي تحوم بين سماء الله وبين الأرض المسكونة فكأنها كنيات جملة عن حنين الناس كله، تتصل بالسماء وبالأرض معا - كأحلام الأرض التي تلصق روحها بالمنسبة بالسماء الطاهرة. وهي الرمز الحالد لكل تجوال وكل سعي وكل رغبة وكل حنين الى الوطن. وكما تعلق السحب بين الأرض والسماء مترددة، مشتاقة عنيدة، كذلك تعلق أرواح البشر مترددة مشتاقة عنيدة بين الزمان والأبد.

آه، يا للسحب الجميلة الهائمة الدائبة ! كنت طفلا لا أعرف شيئا فاحببتها، وتعلمت اليها، ولم أكن أعرف أنني أنا أيضا سأسير عبر الحياة كالسمعية، جاللا، غريبا في كل مكان، هالما بين الزمان والأبد. » (ص ٢٩/٢٨)

يفادر بيتر قرية الأباء والتقاليد، باحثا عن « الأسطورة »، متشوقا الى « تاج الحياة »، ويهم على وجهه عبر ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. ويعشق، ولكنه يعشق في حلم وتردد، ويعاني شقاء العاشق الخائب وتماسته، ويعقد صداقات عميقة ما تلبث أن تقطعها نهاية اصدقاته المفاجئة، وتمصف به حياة المدينة في باريس، فيسرف في



مخاوفه الى طبيب نفسي من تلاميذ «يونج» ، مؤسس علم نفس الأعماق (سيكولوجية اللاشعور) ويجلس اليه ٧٠ جلسة التحليل النفسي .

كانت استجابة هسه لتجربة الحرب وتجربة التحليل النفسي هي روايته «ديمان» Demian (١٩١٩) ، وتقدم بضمير المتكلم قصة حياة شاب مرهف شديد الحساسية ، ولم يقصد بها المؤلف قصة شاب بعينه ، وإنما قصة جبل من النشء ، كما يشير العنوان السفلي للكتاب ، وبطل القصة ورواها هو إميل سنكلير ، أما ديمان فهو في حياة سنكلير بمثابة «المُرشد أو القائد الموجه» ، ويشرح المؤلف وظيفة هذه الشخصية بقوله : «ليس ديمان في الحقيقة يفرّد من البشر ، وإنما هو مبدأ وتجسّم حقيقة ما ... أو لدروس من الدروس» .

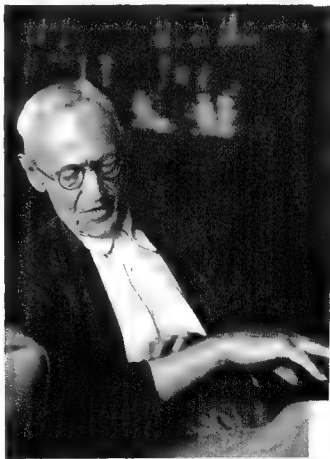
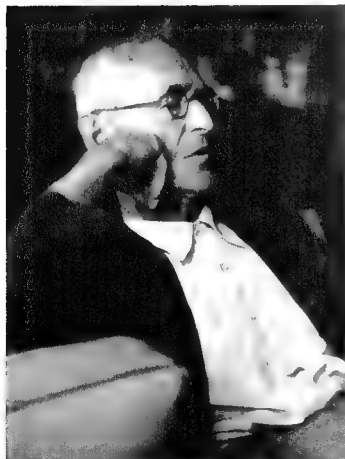
والقضية التي تواجه سنكلير منذ صباه المبكر هي ثنائية الحياة الإنسانية أو ثنائية الطبيعة الإنسانية بين قوى النور والظلام ، بين الأمان والغباء ، بين الأمل وفوضى الباطن . ويبدأ وهي الصبي بهذه الثنائية ولم يتجاوز العاشرة من عمره . لعالم الطفولة الأولى تحطمه مخاوف الصبي المصايب ، ويجنح بدافع التباهي الطفولي الى الكذب والسرقة ، ويقع في تبعية صبي شقي منحرف ، ولا ينقذه من هذا الاضطراب إلا تلميذ جديد في المدرسة هو ديمان ، يخلصه من هذه التبعية ويفتح له عالماً جديداً بالفكر الروحية . ولكن ما يلبث أن يفرق بينهما تفاوت الاستعداد . ومن جديد يقف سنكلير وحيداً ، يملؤه الحزن والحزى ، وعرض في حياته موزناً بين الاسراف وكبح جماح النفس ، ولا ينقذه من هذا التمزق إلا مقابلة لفنانة غريبة ، تراهي له وكأنها تحمل ملامح ديمان . وتراوده احلام داعرة مع هذه الحبيبة والألم ، تملكه خوفاً وسعادة في نفس الوقت . وتقع في يد سنكلير في هذه الفترة ورقة تتحدث عن إله غريب يدعى ابراكس ، يجمع في ذاته بين المبدأ الإلهي والمبدأ الشيطاني في نفس الوقت .

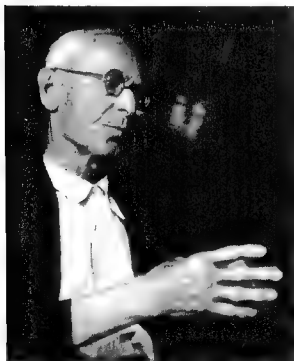
بعد انتهاء الدراسة الموسية يلتقي سنكلير بمحافظ ارغل

أن ادعو الى فن المشاهدة والتجول والفتح ، وإلى الابتهاج بما هو حاضر . وكنت أريد أن أجعل الجبال والبحار والجزر الخضراء تتحدث اليكم بلغة قوية خلابة ، وكنت أريد أن اجبركم على أن تروا الحياة الشيطانية المنوعة الى اقصى درجات التنوع والتي تضطرب خارج حدود بيوتكم ومدنكم كل يوم فتزدهر وتفيض فيضاً ... » (ص ١٦٦) لقد عرف هسه بهذه التهيؤات الشعرية عن الطبيعة لحنا تهتز له النفس في حين خفي ، وخاصة في مرحلة البحث والشباب المبكر . وعبر برفضه للمدينة وانسحابه الى الداخل وتعبه في الطبيعة وتماطيه الكتابة والحزن عن تلك المشاعر الغامضة التي تعالج بها النفس المأزومة في مرحلة الانتقال . بهذا وكان هسه يكتب لقرائه عن وحشهم وغريرتهم في عالم المدينة البرجوازية ، وبدأ وكأنه يستنطقهم أحلامهم الشعرية ، ويستنطق جهوراً كبيراً من القراء عند مطلع القرن لتدليهم بين الأمل والاستكانة . وروى أن هسه في روايته «بيتر كامينتسند» وفي جميع رواياته التالية لا يلبس بصورة أو أخرى قضايا الواقع اليومي وقضايا السياسة الملحة إلا انه يعكسها على مرآة النفس وصراعها الداخلي ، بل ويبدو - على ما في ذلك من تناقض - أن مرجع نجاحه الفصح أنه قد أضى على قضايا العصر صيغة الصراع الذاتي ، وألبسها صورة فردية نفسية .

### «ديمان» والحرب العالمية الأولى

مثلت رواية «بيتر كامينتسند» المرحلة الأولى من حياة صاحبها وعصره ، وتنتهي هذه المرحلة بانتهاء الحرب العالمية . وما يلبث أن ينفذ عن المؤلف الكثير من الأصدقاء والمعجبين ، ويعلمه أصحاب المكتبات بمحجزهم على كتبه ، وتتهم الصحافة الألمانية بالخيانة ، ذلك أنه يدعو الى السلم ، وينادي بالانضمام «ضد الحق» ، في حين تثير الحرب - في ألمانيا وفرنسا على السواء - حماس الناس وحميتهم ، وكأنها بداية ليلاد الإنسان الجديد . ويعيش هسه هذه السنوات في عزلة واضطراب عظيم ، ويلجأ تحت شبح





هرمان هسه منبمك في الحديث ، من تصوير تجله المصور مارتن هسه .  
برن .

علم أكن يوماً من خلال تطوري بمنزول عن مشاكل العصر ، ولم أعش أبداً ،  
كما تبين كتاباتي السياسية ، في برج عاجي . ولكن مشكلتي الأولى الملحة  
لم تكن الدولة أو المجتمع أو الكنيسة وإنما الإنسان الفرد ، الشخصية  
الإنسانية في تنفردا وتميزها لا في تمددها (هرمان هسه ، علم ١٩٥٠) .

القارئ يبتزها جديدة، ويعزف لنا شاعريا مشوقا،  
ويدلّ على فتح طرق جديدة أمام النشر والشباب المخروج من  
دمار الحرب والقوضى التي خلفتها.

يحلل هسه عصره من خلال صور نفسية عصابية ومن  
خلال تنبؤات نفسية مستقبلية، وهذا الأسلوب يتجاهل  
بطبيعته من البداية حوادث الواقع وروابطه والتزامات الحياة  
اليومية، وإنما يرى مشاكل العصر من منظور نفسي،  
ويدعو الى التغيير من خلال القوى النفسية والقيادة  
القرنية المشالية. وهو طريق مغر للقرن في وحدته وانزاهه  
وخرقه الى وجود أفضل، ولكنه طريق خطير إذا ما تخيلنا  
هذه القيادة القرنية في الواقع وقد ملكت زمام الجماهير  
وزمام السلطة. ثم كيف يكفل هذه القوى النفسية أن تعيد  
الواقع المضطرب الى نصابه. أليس من الهتم أن تفر هذه  
القوى النفسية هربا من الواقع، ربما قبل أن تلاس  
الواقع، خوفا من أن يعطسها الواقع أو يحرقها بناره.<sup>٢</sup>

### «ذئب البطاح» أو عبقرية الألم

هذا الكتاب هو كتاب «الأزمة»، «أزمة الحياة وأزمة  
الفنان وأزمة المجتمع»، كما يقول احد النقّاد<sup>٣</sup> ويقول  
الكاتب المسرحي بيتر فايس عن رواية «ذئب البطاح»:  
«لقد كتب هذا الكتاب بيد أخ لي. ففيه وجدت موقف  
مشروحا، موقف المواطن الذي يتشوق أن يكون ثوريا،  
ولكن أتماع الحياة القديمة تنقل عليه وتشل حركته»<sup>٤</sup>  
وبطل القصة هاري هار قد بلغ الخمسين من العمر،  
وبالرغم من ذلك ما زال يعيش في وحدته وكتبه ودوامه  
تأملاته دون روابط أو التزامات ما، فهو يرفض حياة

يعرفه بأسرار هذا الإله الغريب، فتعاليمه تقوم  
على احترام الذات، وعدم الخطر على نوازع النفس  
وتطلعاتها. وينتهي سنكلير من هذا اللقاء إلى أن واجب  
الإنسان الراشد أن يتحسس طريقه دائما الى الأمام.

في الجامعة يلتقي سنكلير بديمان من جديد، ويلتقي بامه  
«إيفا»، التي تبدو له كصورة أخرى للحياة. ويواسطة  
هذه الأم يتعرف على ملامح حياة جديدة في المستقبل بعد  
انتيار الحياة الحاضرة. على أن هذا الحلم ما يلبث أن تبده  
نواقيس الحرب، التي تسوق ديمان وسنكلير في دوامتها  
الرهيب، ويلتقي سنكلير مرة أخيرة بديمان في الحرب وقد  
أصيب بجروح بالغة، فيحمله هذا قبلة وداع وصية الأم  
«إيفا» ورسالة المستقبل ويخالج سنكلير في النهاية شعور  
عميق أنه قد توحد مع ديمان.

إن «ديمان» وثيقة اضطراب واختلال عام تعبر عن  
الحنين الى نظام جديد، والقصة أشبه بقصيدة تعليمية  
توجه نقداً شاملا عاما الى حضارة العصر. وينطلق هذا  
النقد هو الإنسان الفرد. ففي زمن رخصت فيه حياة الفرد  
يؤكد هسه قيمة الفرد المطلقة، ويؤكد في روايته أنه لا  
يتحدث عن مصير خيالي وإنما عن الواقع. ووظيفة ديمان  
بالنسبة لسنكلير بطل القصة هو انه «صديق وموجه»،  
وهي الوظيفة التي يتخذها هربان هسه بالنسبة للقارئ،  
وهو ما يسمح بامقاط حوادث الرواية الخاصة والشخصية  
على الأحداث السياسية، ولا يترك هسه هذا الاحتمال  
للصدفة وإنما يقسمه الى البناء الداخلي للرواية من خلال  
صورة «الصديق والموجه» ديمان. فديمان يظهر على  
مسرح الأحداث في مراحل هامة من حياة سنكلير، في  
المدرسة وأثناء الدراسة الجامعية ثم خلال الحرب، وفي كل  
مرحلة يؤدي وظيفة الموجه الذي يخطط للحياة في المستقبل،  
بل هو يخطط لإنسان المستقبل، وبكرة هذا الإنسان  
الجديد تكن في تحوله في الباطن وتقلبه على سجن الحاضر  
من حوله. وليس من الغريب أن يقلب الشباب الألماني  
بعد الحرب في حاس على هذه الرواية. فالكتاب يعد

(٢) انظر

Klaus Günther Just, Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart, Bern 1973, S. 454.

٣) Ebenda, S. 454f. (٤)

Peter Weiss, aus „Abschied von den Eltern“, in: (٤) Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“, Frankfurt/M. 1972, (suhrkamp taschenbuch 53) S. 324f.

الانحاط الراكدة وحياة العقم النفسي والعقلي، ونحن في نفس الآن الى حياة الأمن والاستقرار التي يعيشها المواطن العادي، وتنازعه الكثير من الاضداد، فمن جانب تتطلع نفسه الى الصفاء الكامل وإلى الفناء في الله ومن جانب آخر تتشوق الى الملذات الشهوانية وإلى الفناء في العالم السفلي.

ومن الواضح من البداية أن « ذئب البطاح » تعبر أيضا عن أزمة الفنان في سن الخمسين أو في مرحلة من مراحل العقم والشك واليأس والنهم في متع الجنس، وعن أزمة الحضارة الحديثة، حضارة « موسيقى الجاز » و« الاوتوبويل » التي تأتف منها النفس المحافطة.

وتصور لنا القصة حياة هاري هلر من جوانب عدة، ففي البداية نراه من منظر خارجي، من منظر شاب ينقل الينا انطباعاته عن حياة هذا « الغريب » في المدينة، ثم نعرف على هلر من خلال « مذكراته »، ثم من خلال كتيب بعنوان « مبحث عن ذئب البطاح ». ولا نعرف بدقة من مؤلف هذا المبحث ولكن من الواضح أن هذا المبحث بمثابة مرآة يضعها المؤلف أمام هلر ليقرأ فيها قصة مرضه. ففي نفسه - كما يقول هذا المبحث - تسكن روح انسانية رقيقة واعدة، وأخرى هائمة غير مستأنسة لها نوازع الذئاب، وهو يعيش بين هذين القطبين في تور وصرع دائم، تتقاذفه شتى الأهواء. على أن مرض هلر هو أيضا « مرض العصر » كما يقول المؤلف. ففوضى الباطن وانقسام الذات وتقلباتها هي انعكاس لروح العصر ودمار الحرب. وأشد ما يهفو اليه هلر هو أن يعيد الوجود الى نفسه، وأن تعود اليه وحدة الذات. وينتهي « مبحث ذئب البطاح » بالعبارة التالية: « ليس الإنسان بشكل ثابت ودائم، وإنما هو محاولة ومعبى، فهو ليس إلا ممر ضيق محفوف بالخطاطر بين الطبيعة والروح، فالروح، الى الله يدفعه مصيره الباطن، وإلى الطبيعة يدفعه حنينه الدفين . . . » ولكن ليس من سبيل الى العودة الى الوجود، الى برهة الإنسان الأول أو برهة الطفولة، وإنما طريق الإنسان هو أن

« يستوعب العالم بأكمله في روحه المعذبة المفتحة، لعله يجد الراحة في النهاية »

ما أن ينتهي هلر من قراءة هذا المبحث، حتى يحس بأنه يقف في فراغ تام، لقد عرف مصاعبه وعليه الآن أن يواجه الحياة من الجديد، وأن يجرب تحقيق هذه المعرفة في عالم الواقع، وهنا يبدأ الجزء الأخير من الرواية، وهو أشبه بقصة تربوية رومانسية. ويقرر هلر أن يضع حداً لحياته إن ردى من جديد في هوة اليأس التي عاشها، وتشجعه هذه الفكرة على النزول من جديد الى عالم الحياة.

ولا تسير الحوادث التالية وفقا لمنطق الواقع، وإنما طابعها الصدفة والتركيب. ففي مقهى يلتقي هلر بفئة تدعى هرملين، وما أن يلتقي بها حتى تقوده في طريق جديد وتفتح له أبواب فنون غريبة عليه، فتعلمه الرقص وتذوق موسيقى الجاز وترعنه بمعارف الساكسوفون الاسمر بابلو، ثم بفئة جميلة تفرح انوثة تدعى ماريا. وفي ليلة إذ يطرق حجرته يجد ماريا في فراشه، وتتولى ماريا تعريفه بمتع الحب، وتروي ملكات الحب فيه، وإذاء هذه النشوة والسعادة الجديدة ينظر هلر الى حياته السابقة وتعامته بمنظار آخر. لقد عاش من قبل - كما يقول - في الإنكار والزهو، ولكن روحه رغم كل المارة كانت غنية، ويعترف هلر انه من قبل لم يعرف من حياة الغرائز غير تدخين الأفيون واللواط. ويقترح بابلو عليه الاشتراك في حفل ماجن يطلق فيه الجميع العنان لطبع المنازع والشهوات، وتصل القصة الى قفها في حفل تنكري بحري حيث يحس هلر أن جميع الحواجز التي تفصله عن الآخرين قد سقطت وأن وحشته قد ذهبت وأنه قد توحد مع الآخرين، ويبدأ هلر الطريق الى مسرح بحري يصبر فيه من جديد صور حياته الماضية وصور البراءة الأولى. وهكذا تنتهي رواية « ذئب البطاح » في ضباب الحلم، مثلها في ذلك مثل روايات المؤلف الأخرى.

على أن أروع فقرات الرواية هي تلك التي يحلل فيها المؤلف بفاهيم علم نفس الاعماق شخصية هلر، ذلك الإنسان

عذابه. والرواية تطرح بذلك السؤال عن العلاقة بين المواطن العادي وبين الإنسان المرحف الفنان، وقد كانت هذه القضية من القضايا الحساسة في العشرينات في أوروبا في فترة التشاؤم الحضاري عقب الحرب، في الفترة التي وضع فيها اثينجر كتابه الشهير «أفول الغرب» (Untergang des Abendlandes 1918-1922) وعبر به عن شعور الانهيار الحضاري والضمور. ولكننا ننظر اليوم إلى هذه الحقبة كرحلة تاريخية مضت، فالحاضر التي تحيط بالإنسانية والعالم في عصرنا الحالي مخاطر مباشرة عنيفة، ربما ما كانت تخطر ببال الناس. ولم تعد القضية قضية مجموعة من الفنانين والمتقنين الحساسين. ونحن نقرأ اليوم «ذئب البطاح» نقرأها كوثيقة تاريخية لتلك الحقبة تعبر عن القلق الحضاري وعن التطلع إلى الوسط السدي بين المتناقضات. على أنها أيضاً دراسة نفسية تحليلية عن الإنسان الطريد، ولعل هذا مرجع جاذبيتها عند النشر في مرحلة الانتقال، في الفترة التي تنفصم فيها عرى الائتلاف والتراحم.

Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlen- (•) spiel“, Bd. 2, Frankfurt/M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 108), vgl. S. 100-111, S. 112 ff.

المنشوق على الحياة العادية، الذي يعيش على هامش المجتمع. ولعل هذا التحليل هو مصدر الجاذبية ومصدر القوة الإيحائية لهذه الرواية، ومن أسباب عودتها من جديد إلى الوعي العام بين الشباب في أمريكا واليابان في أواخر الستينات، وهي الفترة التي انتشرت فيها حركة الهيبيز وغيرها من حركات الفرد بين الشباب، على أن رواية «ذئب البطاح» لم تجدد تقبلاً كبيراً بين قراء هيرمان هسه عند ظهورها، وذلك لنغمتها العنيفة ولحموها في تصوير التفرق وتنازع الإنسان الخفية، وقد أنس هذا الجمهور من هسه نغمات حاملة مبهمة، وأنس منه التعبير بالإشارة، هذا بخلاف النقد الأدبي الذي تحمس لهذه الرواية وتناولها بالبحث والتحليل واعتبرها أنجح أعمال المؤلف.

•

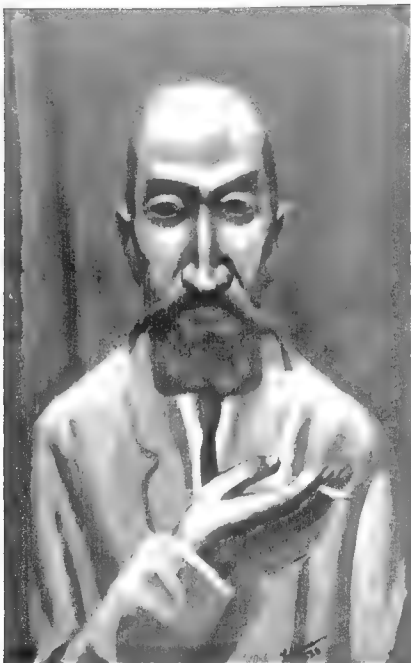
إن مشكلة «ذئب البطاح» هي مشكلة الفردية الشديدة، مشكلة الفرد الذي يرفض الانضمام إلى طوائف الناس، ويعتذر عليه أن يكبل نفسه بقيود الاجتماع وإعرافه، وهو بشكل ما يندب في الحياة دين روابط كما لو كان يعيش في البطاح، ولكن هذه الفردية المتطرفة هي مصدر

## Cyrus Atabay · Das Auftauchen an einem anderen Ort

*Zu einem Haus gehören  
ein Kobold und ein guter Geist,  
zu einem leisen Lied  
gehört ein Ungeheuer.  
Wir wollen nicht vergessen,  
unsere Gespenster täglich  
eine Schale Milch zu geben.  
Wie öde wären diese Räume,  
ohne sie,  
die Geister,  
unberechenbar.*

*Dein allmähliches  
Zurückweichen,  
dein allmähliches Sichtbarwerden  
in diesem wohlbekannten,  
finsternen Raum:  
unerhoffte Strömungen,  
die das Verfälschte aufheben,  
als gelte es  
dem versteckten,  
dem ungetrübten Ton  
auf die Spur zu kommen.*

Aus: Das Auftauchen an einem anderen Ort. Gedichte. Insel Verlag, Frankfurt, 1977



ماكس نكمان . صورة تركية ، زيت ١٩٢٦ . مجموعة ماتيلك نكمان ، نيويورك .

## تساوير قاهرية

هذا إلى جانب العناصر الزخرفية الأخرى التي عاجلها هذا الفن، كالزخارف العربية (أرابيسك)، والنباتية، وأنواع الكتابة العربية، ورسوم الحيوانات والطيور. وعلى سبيل المثال نرى على الصفحة اليسرى من الصفحتين الأوليين من مصحف كرم، يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤ م)، عمل للأمبر أرغون شاه الأشرقي، أحد أمراء المماليك في مصر. نرى في وسط هذه الصفحة زخرفة هندسية، تقاطعت الخطوط فيها فكانت طبعا نجميا من ست عشرة حشوة. ويحيط بذلك أشرطة من الزخارف العربية، والنباتية، وكتابة جملة بالخط الكوفي الزخرفي. وهذا المصحف محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

والمشكالات التي ترجع إلى عصر المماليك، لاسيما في القرن الثامن الهجري (١٤ م)، هي مثال آخر، فإنا نستطيع أن نتخيل شكل المشكلة وهي مضادة، وأن نتصور ما كانت تسببه على المكان الذي تعلق فيه، من ضوضاء هادئة جميل، ينشئ من بين زخارفها المرسومة بالمينا المتعددة الألوان.

وتوجد صور الأشخاص على التحف الإسلامية منذ البداية، وفي جميع العصور، وكل البلاد. ونرى هذه الصور تزخرف جدران قصور الخلفاء، وبيوت الناس، وتزين ما يتداولونه من تحف. ومن الطبيعي أن يكون رسمها تبعاً للأسلوب الفني المعاصر، ووفقاً لرغبة الفنانين، ولصناع الفنانين، وهوام. وعازف القيثارة على صحن من الخرف ذي البريق المعدني [محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ١٦١٠٢، من أواخر القرن الثالث الهجري ٩ م)] مثال

يجمع التحف الإسلامية طابع خاص، يتميز به الفن الإسلامي عن غيره من الفنون، ويعملنا نشعر، أول وهلة، بأن هذه التحف تنتمي إلى وحدة فنية واحدة، تربط بينها، بالرغم من بعد الشقة بين البلاد التي أنتجت فيها، والعصور المختلفة التي ترجع إليها.

ومع ذلك فإننا نلاحظ في هذه التحف التنوع العظيم في الأساليب الفنية، التي ازدهرت في البلاد الإسلامية، بحيث يختلف الأسلوب الفني في كل بلد عنه في بلد آخر. وإنا لذلك نستطيع أن نتحدث، مثلاً، عن الفن المصري الإسلامي، الذي تطور في مصر، واتخذ له طابعاً خاصاً، شأنه في ذلك شأن الفنون في البلاد الإسلامية الأخرى. وسوف أقصر في هذا البحث على الفن المصري الإسلامي، ولأمثلة التي سوف أوردتها فيما يلي جميعاً لتحف مصرية، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أو في الأماكن الأخرى التي سوف أشير إليها. وعدد من هذه التحف لم يسبق نشره، أما التحف الأخرى، فقد سبق لي نشر بعضها في أبحاث أخرى، أو نشرها بعض الزملاء في أبحاث معروفة لهم.

والواقع أنه يقال إن الفن الإسلامي «فن زخرفي» ممتاز بتنوع العناصر التي تستعمل فيه للفرض الزخرفي المحض. وأنه كذلك حقاً، فقد نقل هذا الفن أنواع الزخارف الهندسية عن الفنون السابقة له، وجور فيها، ونسقها، وصقلها، وبلغ بها درجة الكمال، حتى صارت تدل على مقدرة الفنانين في العصر الإسلامي، وبراعتهم الفاتحة في تحليل القواعد والخطوط الهندسية، تحليلًا دقيقاً، ودراستها دراسة عميقة.



للأسلوب الفني الإسلامي الذي انتشر من سامرا إلى إيران ومصر، ونلاحظ كيف أن البدن والقدمين تبدوان صغيرتين بالنسبة إلى جسم صاحبا، وكيف أن الوجه قد رسم بخطوط بسيطة، والأنتف بخطين متوازيين مستقيمين.

وانتقل هذا الأسلوب إلى مصر، وتطور فيها بعد ذلك، كما نرى في ملامح سيدة على قطعة من النسيج، محفوظة في متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٥٦٦٠)، من القرن الثالث الهجري (٩م). وهي تلبس على رأسها تاجا تزينه حبات متجاورة، ويتدل من أذنيها قرط طويل، وتمسك في يدها اليمنى باقة من الزهور.

ومن نفس الأسلوب أيضا قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف الإسلامي (رقم السجل ١٥٥٠٤)، يظهر أنها جانب من ستار طويل، تتألف زخرفته من مناطق يعلو بعضها البعض، ويطل من كل منها شخص واقف.

ونلاحظ استمرار تأثير هذا الأسلوب في تماثيل من البروز، فريد في نوعه، محفوظة في المتحف الإسلامي (رقم السجل ٦٩٨٣)، يرجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠م)، ومثل سيدة تجلس الترفصاء وتعزف على دف. وهي تلبس تاجا تزينه حبات بارزة، وتتملى بقلادة حول جيدها، وأساور ومخلائيل. ويبلغ هذا التمثال خمسة سنتيمترات فقط.

ثم تطور الأسلوب الفني في مصر، حتى أصبحت له شخصية قوية في العصر الفاطمي. وتبين التحف التي ترجع إلى هذا العصر، كيف أن الفنانين، لاسيما في القرن الخامس الهجري (١١م)، قد اتقنوا دراسة حركات الأشخاص دراسة عميقة، حتى أنهم توصلوا إلى دقة تصوير الحركة الطبيعية، وصدق التعبير عن الحالات النفسية، في أسلوب واقعي، سار جنباً إلى جنب مع الأسلوب التقليدي القديم.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عدد لا بأس به من الألواح الخشبية التي كانت تزحف جدران القصر الغربي الفاطمي، الذي بني في القاهرة في منتصف القرن الخامس الهجري (١١م)، وهذه الألواح عليها مناظر بارزة بالحفر، تمثل صورا من الحياة اليومية في القاهرة في ذلك العصر.

وبعض هذه الصور، كما نرى على قطاع من هذه الألواح (رقم السجل ٣٤٦٧)، مرسوم بأسلوب تقليدي، مثل عازف العود في المنطقة الوسطى، والبعض الآخر فيه حركة قوية، وواقعية وضحة، مثل الراقصة، في المنطقة إلى اليسار، وزاها ترقص في شفق وصفت، على دقات دف يصاحبها به راقص آخر إلى جانبها.

وفي منطقة أخرى (رقم السجل ٣٤٦٥)، نجد راقصة أخرى ترقص على أنغام عازف على العود، يجلس قريبا منها. وفي أحد القطاعات (رقم السجل ٣٤٦٥)، يجلس رجل ويعزف على مزمار، ليصاحب راقصة، تمسك في يدها بوقين خشبيين طويلين، تحركهما مع حركات جسمها ويرجليها.

ونرى هذين البوقين في يدي راقصة، تحركهما مع حركات رجليها. وقد رسم الفنان هذه الراقصة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني من القرن الخامس الهجري (١١م)، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥٩٥٠). (شكل رقم ٧) وإلى العصر نفسه ترجع ورقة (سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة) عليها رسم بخطوط سريعة، ولكنها قوية، أراد به الفنان أن يوضح كيف يحرك الراقص البوقين في حركات تنسجم مع حركات جسمه ورجليه. (شكل رقم ١٠)

وعلى أحد قطاعات الألواح الخشبية من القصر الغربي الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٥)] نرى رجلا، في يده عصا طويلة، وقف ليروض بها سبعا، ويلدبه على القيام بحركات بهلوانية، والسبع يقف أمام الرجل في هدوء، وهو يرفع رجله اليسرى إلى أعلى، كأنه

بهم بمصافحة سيده. وقد كان ترويض الوحوش  
ونشربهم. من أنواع الألعاب الترفيهية في ذلك العصر.  
(شكل رقم ١١)

وعلى قطاع آخر [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٧)]  
نرى رجلا، في يده حربة طويلة، ويسير خلف رجل  
ليحرس حلا ثمينا في هودج معلق على ظهره. ولم ينس  
الفنان أن يحفر فوق الحرية مكانا لتظهر عليه رجل الجمل  
الخلفية اليسرى، ليعطي المنظر نوحا من الواقعية.

وعلى حشوة من العاج [محفظة بالمتحف (رقم السجل  
٥٠٢٤)] ترجع إلى العصر نفسه من القرن الخامس الهجري  
(١١ م)، نرى في الوسط رجلا يحرس هو الآخر حلا ثمينا  
يحملة جل على ظهره، ولحمل الثمين هذه المرة، هو سيده  
تطل من فتحة في هودج. وفي أعلى الحشوة نجد فارسا  
صبيادا يركب جوادا، ويعمل في يده اليمنى باز صيد. ر

وفي منظر على قطاع آخر من هذه الألواح (رقم السجل  
٣٤٦٥)، نرى فارسا فزع جواده، وانطلق يقفز هاربا،  
بينما التفت الفارس خلفه ليطعن بجرية في يده فهدا حاول  
أن ينقض عليه. وقد نجح الفنان في تجسيم هذا المنظر في  
حيوية واضحة، باستغلاله تباين النور والظل الناتج عن الحفر  
في الخشب على أعماق مختلفة.

كما نرى مثل هذا على ورقة كانت سابقا في مجموعة السيد  
شريف صبري بالقاهرة، ولعل الفنان الفاطمي، قد أراد أن  
يرسم حلقة نالية لقصة الفارس مع الفهد، فجعل الفهد،  
هذه المرة، ينفذ، ويقفز هاربا، بينما جعل الفارس، ذا  
العمامة الكبيرة، يهاجم الفهد، ويتابعه بجواده.

وعلى قطاع آخر من الألواح الفاطمية (رقم السجل  
٣٤٦٩)، نرى رجلين يلعبان لعبة التحطيب، يمسك كل  
منهما عصا في يده اليمنى، وترسا في اليسرى. وهنا أيضا  
تظهر دقة ملاحظة الفنان في إبراز تفاصيل المنظر، فقد  
حفر مكانا في الإطار لتظهر فيه عصي الرجل الأيمن كاملة.  
ويظهر أن لعبة التحطيب كانت شائعة في مصر في العصر  
الفاطمي، فقد رسم فنان على صحن من الخزف ذي البريق

المعدني [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٤٥١٦)] منظر  
رجلين يلعبان هذه اللعبة، ويبدو أن كل منهما قد لبس  
طاقية ضيقة ليحمي بها رأسه، بالإضافة إلى العصا والترس،  
وهما من أدوات اللعب. ونلاحظ أن الفنان قد نجح في  
التوفيق بين حركات الأرجل والأيدي، كما أن مهارة الرجل  
إلى اليسار في تحريك رأسه ليتفادى ضربة العصا التي يوجهها  
إليه غريمه، تدل على أن الفنان قد أقتن دراسة حركات  
الأشخاص، واستطاع تصوير ذلك في دقة، وفي أسلوب  
واقعي. (شكل رقم ٦)

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي [محفوظ  
بالمتحف (رقم السجل ١٤٩٢٣)]، من القرن الخامس  
الهجري (١١ م) رسم الفنان سيده، تعزف على قيثارة،  
ويبدو أنه أراد هنا أن يصور جارية محترفة، فأجلسها في  
وضع تظهر فيه وكأنها تنتظر رغبات المستمعين، لتقوم  
بتلحينها، كما وضع إلى جانبها إبريقا، لتسقي من يكون  
منهم في حاجة إلى الشراب.

أما هذه الفنانة الهادوة، المرسومة على هذا الصحن  
الفاطمي من الخزف ذي البريق المعدني (رقم السجل  
١٤٩٣٥)، فلأنها تجلس القرفصاء، وتعزف على عود، وقد  
فتحت عينها لتنظر وهي حاملة، تداعب بأناملها الرقيقة  
أوتار العود، على حين تميل برأسها على كتفها في نشوة  
واستمتاع بما تعزفه من أنغام. وإنه وإن كان منظر  
عازفة العود يعتبر من المناظر التقليدية، فإننا نلاحظ أن  
الفنان قد رسمه بالأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر  
الفاطمي في تصوير الأشخاص (شكل رقم ٤).

وعلى جزء من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني  
(رقم السجل ١٤٩٨٧)، بقي منظر لسيدة تزينت بالخلي،  
وتلبس ثيابا فاخرة، محلاة على أكامها بأشرطة عليها  
كتابات كوفية، وجلسات تصب شرابا في كوب من دورق  
تمسك به، وتظهر دقة ملاحظة الفنان في رسم الشراب،  
وهو يخرج من فوهة الدورق الضيقة، ثم ياتسح عند وصوله  
إلى قاع الكوب.



١ - دوزق عليه شريط فرسان  
دمشق نحو عام ١٢٦٠ م. (زجاج ملعب. المتحف الإسلامي ببرلين الغربية.)

الأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي، كما تدل أيضا على نجاح الفنان وتوفيقه في توزيع الأشخاص في الصورة التي رسمها.

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة) عليه أيضا منظر رائع، استوحاه الفنان من الحياة اليومية، ويحج في تنفيذه، نرى فيه رجلين يقبعان، كل منهما في مواجهة الآخر، أحدهما شيخ مسن، أرسل لحيته، والآخر إلى اليسار، شاب حليق الخفية، وكل منهما ينظر إلى الآخر في تحد واضح، ويمسك في يديه ديكا نقارا، وكل من الديقين يتحفظ للوثوب على الآخر، والترك معه، وهو لا يكاد يستطيع الانتظار حتى يسمح له صاحبه، ويطلق لهجم على منافسه. والمباراة بين الديوك النقارة كانت من الألعاب الترفيهية المحبوبة، وكانت المباراة تبدأ بأن يشد كل صاحب ذلك الأناسيد في مديح ديكه، ويطنب في تعداد أوصافه، وذكر جماله.

ويبدو أن الفنان الفاطمي قد أراد أن يطل علينا ساخرا، فرسم راقصة، وجعلها تلبس لباسا يشبه لباس البحر «البكيكي»، وذلك بالبريق المعدني على صحن كبير لم يبق منه - بكل أسف - سوى هذه القطعة الصغيرة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ٥٨٦٧).

ويوجد شمعان من النحاس، مكفت بالفضة، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢١)، من صناعة مصر أو سوريا في النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣م)، عليه جامات بها صور أشخاص، وفي إحداها فارس صياد، يركب على جواد، وفي يده قوس يشده ليطلق منه سهمًا، وجلس خلفه على الجواد فهد صيد. وهذه الجامات بين شريطين بهما صور أشخاص في مناظر صيد وشراب ورقص وموسيقى وطرب ويحيط بأسفل ربة هذا الشمعدان كتابة تنص على أنه «من عل الحاج لإسماعيل، نقش محمد بن فتوح الموصل

وتذكرنا صورة هذه السيدة بشحية «هيه (Hebe)» ابنة كبير الآلهة «زيوس»، من زوجته «هيرا». وتقول الأساطير اليونانية أن «هيه» كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل «أوليمب».

ولعلنا نجد في موضوع هذا الرسم دليلا على ما كان بين مصر وبيزنطة من علاقات في العصر الفاطمي، كان لها أثر كبير في التبادل الفني بين البلدين. لذلك نجد في بعض التحف البيزنطية عناصر زخرفية إسلامية، كالزخارف العربية، وحروف الكتابة الكوفية. كما نلاحظ تأثير الفن البيزنطي في أصول أو موضوعات بعض الصور من العصر الفاطمي.

والواقع أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يفخر بمجموعته الفريدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، التي نجد عليها مناظر مختلفة من الحياة اليومية في مصر في ذلك العصر.

وعلى صحن من هذا النوع (رقم السجل ١٣٠٨٠)، نجد سيدة تجلس في استرخاء على سرير، وقد تخففت من ملابسها، وأمامها وصيفتان، إحداها تدلك لها رجلها، والثانية تناوفا حودا لتعزف عليه.

وعلى صحن آخر من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (رقم السجل ١٨٧٥٧)، نرى محالا يتقدم نحو هدله مسرعا، وقد رفع ركبته اليسرى وكأنه يجري، وأمامه كلبه الأمين، يبعده وهو يلتفت إلى صاحبه في وفاء وإخلاص.

وفي منظر مرسوم على صحن كبير، من الخزف ذي البريق المعدني، (رقم السجل ١٩٦٨٩)، نرى في الوسط رجلين يصتارعان، وقد اغنى أحدهما على الآخر، ويبدو أنه ألقاه أرضا، مما جعل المتفرج الواقف إلى اليسار يلوح بيديه في حماس، مهلا. وإلى اليمين جلس شخصان آخران ليراقبا هذه المباراة في المضارعة، وأحدهما يمسك بساقيه بشدة، كأنه يفعل ذلك ليستطيع التحكم في أعضائه. وكل هذه التفاصيل تدل على مقدرة الفنان في دقة تصوير الحركة الطبيعية، وصدق التعبير عن الحالات النفسية، في

رسم عليها رأس أمير من أمراء المماليك ، كيف نجح الفنان في رسم حطوطها الرقيقة بالمينا المتعددة الألوان .  
ومن أروع التحف من هذا النوع ، دورق محفوظ في متحف الجزيرة بالقاهرة ، يلتف على رقبتة رسوم للناظر الحرافي الرخ (Phoenix) ، وعلى بلدان الدورق صور ديوك تمارك ، وأز ، في مناطق تفصل بين ثلاث جامات مستديرة ، بإحداها صورة راقصة تعزف على دف .  
وبالجامة الثانية راقصة أخرى ، تضم يدها اليسرى إلى صدرها طبله حمراء ، لها عتق طويل ، بينما ترفع يدها اليمنى لتضرب بها على الطبله .  
وفي الجامة الثالثة ، جارية تعزف على آلة وترية ، رسم الفنان أوتارها بالمينا البيضاء ، لتظهر واضحة .

وفي متحف الفن الإسلامي في برلين دورق آخر من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، من القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، على بدنه شريط زائع به صورة فرسان من أمراء المماليك ، يركبون جيادا أصيلة ، انطلقت تملو خلف بعضها البعض ، ويسلو أن الفرسان هنا يتسربون على تمرينات استعراضية ، يؤدونها على ظهور الجياد . (شكل رقم ١)

وتوجد مجموعة لا بأس بها من الصور من مخطوط مكتوب باللغة العربية ، من أواخر عصر المماليك الجراكسة ، يبحث في القروسية وفنون القتال ، وهي محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٨٠١٩) - (شكل رقم ٩)

وعلى إحداها نرى رجلين يتدربان على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ويسمونها (المطرق) ، بينما وقف إلى جانبها المعلم ، وهو يرفع يده اليمنى ليلقي لإيهما بتوجيهاته . وعلى إحدى الأوراق الكثيرة من هذا المخطوط ، المحفوظة في مجموعة السيد الدكتور دي أوجر في لندن ، منظر فارسين يركبان الجياد ، ويتدربان أيضا على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ونرى الفارس الأكبر منهما ، وقد رفع عصاه

المطمع ، أجبر الشجاع الموصل النقاش . وبفهم من هذه الكتابة أن محمد بن قنوح الموصل كان يعمل بالأجر عند الشجاع الموصل ، ويوجد للشجاع الموصل هذا ، في المتحف البريطاني بلندن ، لإبريق جميل من النحاس المكثت بالفضة ، عليه كتابة تنص على أنه من عمله في شهر رجب سنة ٦٢٩ هجرية (١٢٣٢ م) بالموصل . ويظهر أن الشجاع الموصل كان من مشاهير صناع النحاس ، مما جعل محمد بن قنوح يفتخر بالانتساب إليه ، حتى بعد أن هاجر من مدينة الموصل . ولنا نعرف أن مدينة الموصل اشتهرت بصناعة التحف المعدنية ، وأن كثيرين من الصناع والتقاشين والمطعمين لهذه التحف ، قد هاجروا إلى سوريا ومصر من مدينة الموصل ، لما فتحها المغول في سنة ٦٥٤ هجرية (١٢٥٦ م) ، واشتغلوا في سوريا ثم في القاهرة ، واحتفظوا في توقيعاتهم على ما صنعوه من تحف فنية بنسبتهم إلى الموصل .

والكتابة أسفل رقبة شمعدان (محفوظ بالمتحف [رقم السجل ١٥١٢٧] دليل على ذلك ، فهي تنص على أنه من «نقش علي بن حسين بن محمد الموصل بالقاهرة المحروسة سنة ٦٨١ هجرية» (١٢٨٢ م) ، وهو أيضا من النحاس المكثت بالفضة ، وعليه جامات بها صور فرسان وأشخاص في مناظر صيد وشراب ، وأمير يجلس على عرش وغير ذلك .

ومن أجل المتحف التي ترجع إلى بداية عصر المماليك ، في أواخر القرن السابع الهجري (١٣ م) ، وأوائل القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، تلك المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، وما تلاحظه في رسومها من دقة فائقة ، تتطلبها العناية والحرص على إخراج كل لون من ألوان المينا على حدة ، دون أن يختلط مع الألوان الأخرى ، كما نرى على قطعة صغيرة من الزجاج (شكل ١٩) ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٩٢٦) ،

إِلَى نَفْسِي وَسَقَلْتُ وَيَلْمِي بَعِيثًا وَسَيَا لَا وَفَدْتُ  
الرَّاسَ الْأَوَّلَ وَنَعْلَهُ مَفْعَلٌ مَا فَعَلَ فِي الْأَوَّلِ وَلَوْ طَفَ  
رَدْبُكِهِ وَفَعَلَ كَمَا فَعَلَ مَفْعَلٌ لَعِنَ الْبَاشِينَ فَإِذَا  
أَذْمَنَ عَلَى الْأَرْضِ ابْتَدَأَ اللَّيْلُ عَلَى الْقَرَشِ كَمَا سَادَرُوهُ  
وَهَذِهِ سُورَةُ ذَلِكَ



وَتَمَرَعَيْنَا نَكَاحًا بَدَعًا فِي حَالِهِ اللَّيْلُ لِأَجْلِ قِيَامِكِ  
فِي السَّجْعِ وَالْمُصْنَعِ وَالسَّلَاطَةِ عَلَيْهِ وَلَا يَكُونُ دَوْرَانِ

فَادْعِ اَعْلَنَ اَكْبَدَ الْاِيَانِ بِمَدِينَةٍ  
 عَيْنٌ وَسَارِبٌ وَاجْنُ نَظَرٍ وَشَرٌّ شَدِيدٌ  
 وَتَحْتَوِلُ وَمَقْلُوبٌ وَمَيِّزُونَ وَمِنَ الْيَقَادِفِ السَّارِبُ هُوَ الْأَمَلُ  
 وَالشَّرُّ يَدِي وَالْأَهْرَمَامَةُ الْقَصِيَّةُ وَالْمَقْلُوبُ لَا فِي الْقِيَلَاعِ  
 وَالْجِبَالِ وَالْمَهَانَاتُ الْغَالِيَةُ وَاللَّهُ الْمُؤَيَّدُ بِفَضْلِهِ لِمَنْ أَسَاءَ



مِنْ تَقْصِيرٍ وَتَحْتَ الْكَافِ فِي الْوَسْرِ وَتَعْلَقُ فِي الْوَسْرِ  
 الْأَوْعَالُ إِلَى أَنْ يَسْتَوْفِيَ السَّمُ الْقَنْصَةُ سَمَاءُ الْمَرْكَمِ

٢ - رجلان يتدربان على إصابة الهدف بالسهام ويركب أحدهما جواداً  
 وينظر آل الخلف.

فوق رأسه ليدلج بها ضربة قوية، صوبها إليه منافسه. وأيضاً في مجموعة السيد الذكور دي أوتير في لندن، ورقة من هذا المخطوط، وعليها فارسان على الجياد، يتدربان على الطعن بالحراب، ونرى القوس الأيمن منهما قد سدّد طعنة قاتلة إلى زميله. ونلاحظ أن ذبول الجياد في هذه الصورة تظهر مقفودة، وهي عادة كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٢).

وفي متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٨٢٣٥)، ورقة من هذا المخطوط نرى عليها رجلين يجران مئاة القوس، والرجل الأيمن منهما قد علق ثقلاً في القوس، ليختبر قوة احتماله (شكل رقم ٩).

ومن مخطوطات الفرنسية أيضاً ورقة كانت في مجموعة السيد أشبروف، وعليها منظر لرجلين يتدربان على إصابة الهدف بالسهام، ويقف أحد الرجلين على الأرض، بينما يركب الآخر جواداً ويلتفت إلى الخلف، ليطلق سهماً على الهدف. ونلاحظ أن ذيل الجواد، في هذه الصورة أيضاً، مقفود على الطريقة التي كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٣). وإلى عصر المماليك أيضاً ترجع قطعة من الفخار المطلي بالطين (محفظة بالمتحف (رقم السجل ٦١٩٠) نرى عليها مملوكين شابين يرقصان رقصة توفيقية، وقد أمسك أحدهما بيد الرجل الآخر ليصاحبه في هذه الرقصة، لكي تنسجم حركاتهما التوفيقية.

.

ونحن نعرف أن الفن الإسلامي ليس بالفن الديني، ولذلك فإننا لا نجد في المساجد أية صور أو تماثيل لتوضيح القصص الدينية. ولكننا نجد أن الفنانين المسلمين في مصر، قد رسموا أيضاً المناظر الدينية، المسيحية منها والإسلامية، وعالجوا موضوعاتها، غير أن هذا كان قاصراً على تزويق ما أنتجوه من تحف، أو توضيح المخطوطات، وبقيت المساجد خالية من المناظر الدينية، أيا كان نوعها.

ويبدو أن الفنانين كانوا يرسمون هذه الموضوعات الدينية استجابة لرغبة عملائهم، فكانوا يزينون بعض التحف التي ينتجها بالشارات المسيحية، وصور القديسين، ليقتنيها الحجاج، أو غيرهم من المسيحيين. وكان الكثيرون من الحجاج الأوروبيين، الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة، يمدون بمصر في طريقهم إلى هناك، وإننا نجد ذكر هذا الطريق في كثير من كتب الرحالة الأوروبيين، الذين أسهبوا في وصف هذه البلاد، وما رأوه فيها من صناعات وتحف فنية جميلة.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، جزء من صحن من الخزف ذي البريق المثلثي (رقم السجل ٥٣٩٧/١)، من أوائل القرن السادس الهجري (١٢ م)، عليه صورة قديس، تحيط برأسه هالة. وقد قصد الفنان هنا أن يصور السيد المسيح عليه السلام، وجعله يقبض أصابع يده اليمنى في حركة رمزية. ولعلنا نلاحظ في هذا الرسم تأثير الفن البيزنطي الذي تحدثنا عنه.

وتوجد بالمتحف أيضاً، قطعة من الخزف المتعدد الألوان، (رقم السجل ١٣١٧٤)، من القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها رسم يمثل السيد المسيح تستده السيدة العذراء عليهما السلام. وكان يحيط بهذا الرسم، على الجزء الفاقد من الصحن، صورة القديسين الاثنى عشر، ويوجد جزء منه محفوظ في متحف بناكي بمدينة أثينا. ونلاحظ استمرار الأسلوب الواقعي فيما يظهر على وجه العذراء وصينيتها من ألم عميق.

وفي متحف فرير جاليري في واشنطن، زمزمية من النحاس المكثف بالفضة، من صناعة مصر أو الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها مناظر دينية مسيحية. ونرى في الجامة الوسطى السيدة مريم العذراء حمل بين ذراعيها الطفل، وهي تجلس على عرش، ويقف على جانبيها قديسان. وفي الشريط الذي يحيط بهذه الجامة، نجد مناظر أخرى تمثل مواقف من حياة السيد المسيح عليه السلام.



عرش يحمله عدد من الملائكة. بينما يحيط به آخرون، وهم يروحون بالمرآح، ويحملون له الهدايا.

•

وتوجد موضوعات أخرى عديدة، استوحاها الفنانون في مصر من الحياة اليومية، سواء أكانت من حياة المتفرجين، أو من حياة الكادحين، وقد رسموا الأشخاص في بعض هذه الموضوعات بأسلوب كاريكاتيري قوي التعبير، يستثير منا الإعجاب بقوة ملاحظتهم ومراقبتهم للحركات، ومقدرتهم على التعبير عن ذلك بأسلوب يؤثر في النفوس، مع استغلال تباين الألوان.

وصورة المحارب الزنجي، المنسوجة على قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٣٣٢)، مثال للأسلوب التمييزي في تصوير الأشخاص في الفن المصري الإسلامي، في أوائل القرن الثالث الهجري (٩م). والفنان قد رسم هذا المحارب واقفا، ينظر في زهو وخيلاء، متحديا من يرغب في مبارزته، وعلى فمه ابتسامة عريضة. وقد أراد الفنان أن يستغل تباين الألوان ليزيد في قوة التعبير، فترك أعلى الجسد عاريا، ليزر لونه الأسود، على أرضية النسيج الحمراء، ووضع حول عنقه عقودا ملونة تتلألأ على صدره، وستر وسطه بخرقة تضم خنجرا يرتفع إلى أعلى، وقد رسم الفنان هذا كله بألوان تباين مع لون الجسد. (شكل رقم ١٣)

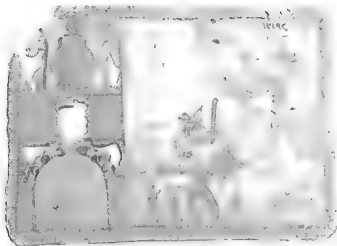
وفي متحف الفن الإسلامي قطعة من النسيج (رقم السجل ١٤٦٧٧)، من القرن الثالث الهجري (٩م)، منسوج عليها صورة وجه آدمي، بخطوط بسيطة، جعلته يظهر في منطقة معينة الشكل، فيه غوص وإصرار، وإثني أترك للزملاء الفنانين أن يضعوا هذا الوجه في الأسلوب المناسب، من الأساليب الفنية المعاصرة (شكل رقم ١٢). وعلى قطعة أخرى من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٣٧٨٦)، من نفس العصر، رأى الفنان قد أخذ عن الوحدة الزخرفية السابقة، واستغلها في رسم زخرفة

وتحمل مبخرة من النحاس المكثت بالفضة والذهب [محفظة بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢٩)]، من أواخر القرن السابع الهجري (١٣م) على بدنها جامات بها رسوم طيور خرافية، بعضها له رؤوس آدمية، والبيض الآخر يشبه الطائر الخرافي الرخ (فينكس). وتلو غطاء هذه المبخرة قبة صغيرة، زينها محارب بها صور قديسين وصلبان. ويظهر أن هذه القبة قد أضيفت إلى المبخرة فيما بعد، تحقيقا لرغبة عميل من الأوروبيين.

وتوجد قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٩٦/٢)، ترجع إلى أوائل القرن السادس الهجري (١٢م). عليها منظر إسلامي، يمثل رجلين من الصحابة، هما: أبو طالب ومنصور، كما هو مكتوب فوق صورة كل منهما.

ولم يكتف الفنانون بذلك بل رسموا صور النبي محمد عليه الصلاة والسلام في مواقف كثيرة من حياته، لتوضيح المخطوطات التي تبحث في سيرته عليه الصلاة والسلام. وفي مخطوط من قصة يوسف وزليخا بدار الكتب المصرية، توجد صورة تمثل قصة المراجع، رأى عليها النبي صلى الله عليه وسلم، يركب البراق، ويقود الركب المقدس الملاك جبريل، وسط السحب التي لوتها أشعة الشمس بلون ذهبي براق، ونشاهد حول النبي صلى الله عليه وسلم ملائكة لم أجنحة، يحملون في أيديهم المباخر. ونلاحظ أن وجه الملاك جبريل، وكذلك وجوه الملائكة، واضحة غاية الوضوح، أما وجه النبي صلى الله عليه وسلم فتراه هنا محجبا لا يرى، تقديسا له. وهذا المخطوط مؤرخ في سنة ٩٤٠ هجرية (١٥٣٣م). ويلعب على الظن أن هذه الصورة رسمت بعد عمل تخطيط مبدئي لها بمعرفة المصور بيزاد، استغله تلايمذه من بعده في تصوير هذه القصة.

وكان يوجد في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة، صورة تمثل أيضا موضوعا دينيا، وترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦م)، وهي تشبه في تكوينها الصور التي تمثل قصة المراجع. ورى هنا في الوسط الملك سليمان يجلس على



٦ - وثقة ، صخرة يركب عليها كلب .



٥ - صحن من الخزف ، صائفة المدف .



٧ - صحن من الخزف ، الرافعة والبرق .



٦ - صحن من الخزف ، لبة التسليط .

منسوجة على هذه القطعة. ويبدو لي أنه قد وقع في إخراجها أصدق توثيق.

ولعل الفنانين كانوا يتبارون في رسم وجوه الأشخاص التي كانوا ينسجونها على المنسوجات، فنجد أن فنانا قد أراد أن يبرز زيمليه السابقين، فتعددت الوجوه على هذه القطعة من التسيج (شكل ٢٧)، المحفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٦٩٠)، وأصبحت لنظراتها رهبة وروعة في النفوس. (شكل رقم ١٥)

وعلى قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٣٨٥)، من أواخر العصر الفاطمي، نرى شخصا يركب على أوزة، والأوزة تلتفت إليه في هدوء، كأنها تتحدث إليه حديثا بريئا، وتبلغه مقدار ما تشعر به من سرور.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من الخشب (رقم السجل ١٤٣٧٣)، يبلغ قطرها ١١/٢ واحد ونصف سنتيمتر، من العصر الفاطمي، عليها، بارز بالحفر صورة زيجي يقبع، وقد شمر عن ذراعيه، واحتضن سلة مملوءة بالفاكهة. والزيجي ينظر إلينا في سذاجة فائقة، وكأنه يخاف منا أن نخطف شيئا مما يحمل من الفاكهة.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من العصر الفاطمي (رقم السجل ٥٠٢٦)، من العاج قطرها حوالي اثنين ونصف سنتيمتر، عليها رجل يجلس القرفصاء، ويعزف على مزمار، في شغف كبير، نلاحظه في وضوح في ملامح وجهه، وفي عينيه الحاليتين.

وعلى قطعة من خزف دقيق الصنع، متعدد الألوان، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٧٩/٢٥)، من القرن السابع الهجري (١٣م)، نرى شكل قارب شرعي يجلس فيه شخصان، يبدو أنهما من الأطفال، وأنهما يعبتان في أرجوحة على شكل قارب.

وعلى قطعة أخرى من هذا النوع من الخزف دقيق الصنع، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٤٩٠)، نرى باللون الأسود، على طريقة رسم Silhouette، رجلا يلبس طرطورا

وسروالا كبيرا، ويمسك في يمينه عصا طويلة - نبوت -، وهو يسير في خطوات قوية إلى الأمام، ويحرك ذراعه اليسرى في زهو وخيلاء. ويذكرنا هذا الشخص بالرجال الذين كانوا يتقدمون الموابك لإفراح الطريق.

وبالمتحف (رقم السجل ٤٤٦٣)، رقبة شمعدان من النحاس المكثت بالفضة ولذهب (شكل ٣٢)، على القسم العلوي منها كتابة بالخط النسخ باسم كتبها المنصوري، الذي تولى الحكم في مصر في سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٤ م). وفي القسم الأوسط كتابة مكتفة بالفضة، أراد الفنان أن يظهر براعته في زخرفتها، فجعل الحروف تنتهي بصور أشخاص في مناظر مختلفة، وتظهر نقط الحروف في أشكال رؤوس حيوانات وطيور (شكل رقم ١٤).

وعلى قطعة من التسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٧٩٢٤)، من عصر المماليك، في القرن الثامن الهجري (١٤م)، رسم محفوظ بالأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر، يمثل حالا يقبض بيسراه على كيس، يحمله على ظهره، ويتنهد تحت ثقله، غير أنه يسير بخطى واسعة، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير، وقد ارتسم على وجهه إصرار وعزم على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء. وقد رأينا أنه توجد أمثلة أخرى لحمالين مرسومة على تحف من الخزف ذي البريق المعدني من العصر الفاطمي.

وبالمتحف (رقم السجل ١٣١٩٢)، ورقة من عصر المماليك، عليها رسم برباة ذات عقد مستدير، تعلوها قبة، وقد خرجت من البوابة عنزة، يركب على ظهرها كلب، يمسك في يسراه عصا طويلة. ويذكرنا هذا الرسم بشخصية الحايي، الذي نراه في أيامنا يدرب الكلب ليركب على العنزة ويقوم معها بألعاب بهلوانية. (الشكل رقم ٥)

وفي المتحف أيضا (رقم السجل ١٥٦٨٨)، ورقة أخرى من عصر المماليك عليها مساجين ثلاثة، فيدم الفنان بسلسلة في رقابهم، ومع ذلك، فقد بالغ في رسم شواهم



نقدت لعلات الحراة لاءة منه ذاة الخوف

ندى بل أناذ أن تحبنا القانود وأن نكسرت  
المراد أن نخذل ونخماين منكان سفون ملولة بأفان  
ولكنه قد حق لا سلج ردة ونحو له فلا خيرة ما حق  
ونكته من الخاين وتكون وأنته قلب حقة رأس بها  
التياء والظبية يدو منقذ تفتد إلى خوس كلفط افوا  
قوى ثابت الرقبة والخلع من الخوف عالجوا الخوف  
فوقه وكشف له في الأمان فبنا روعا ونكسرت بالظبية

٩ - ملوكان يتدبران على لعبة التحطيب ، بينما يتابعهما العلم بتوجيهاته .

سلج الوقت وملاحة اوقاشة نارا ذاة الإرب  
بالنوس له من خدان وأنتل صة نكرة والفيل في  
الرقم ونخل وى سوت وار سطر في الخس الموروني وخود  
أنته ماسج منة العكرة حق سقى و يكون خوية  
الفتل بالإنهاية والشهادة والوسنة وليف إجاب لله  
الغوى الفوق وتلك بالفتاد وبعد منه شدة العذاب  
بالإيمان وقده منة الأوزن والإيمان وتلك بالفتاد  
في كل الأوزان



٨ - رقة ، رجلان يجربان ثمانية القوس ، والرجل الأيمن قد خلق لقل في  
القوس لاختباره .



١١ - غشب ، رجل يروض سبعا .



١٠ - رقة ، راقص يحمل بوقين أثناء الأداء .

الطويلة ، وعيونهم الكبيرة المستدرة ، ليعبر بذلك عن مدى  
جرأتهم ، واستهزائهم بالأمر وشقاوتهم .

وبعد -

فقد كان هذا البحث مجرد محاولة ، لأجمع أمثلة من  
المتحف تبين كيف أن الفنانين في مصر ، في العصر  
الإسلامي ، قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية ،  
واستطاعوا أن يصوروا الأشخاص في هذه الموضوعات



١٣ - صورة المحارب الزنجي، مثال للأسلوب التصويري في تصوير الأشخاص.



١٥ - نجح، حنة رعدو.



١٦ - نجح، وجه عليه سحرة من الدفوف والاصرار.



١٤ - رقية شمدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب - والكتابة بالخط النسخ.

الإشارات والحالات النفسية، حتى إننا، لنكاد نقول: إنهم سبقوا الفنانين في العصر الحديث في كثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

باسلوب واقعي أو تعبيرى أو كاريكاتيرى . ولم تكن صور الأشخاص في رسومهم مجرد عناصر زخرفية، بل كانت صوراً حية، تدل على مدى دراستهم للحركات

بيجا يجل

## قرشا رما قلمه بال بـغا رما قلمه بال رما رما . قنلقه قلمه

تمهيد :

المختلفة، الإصلاحية الإسلامية والعلمانية، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي وفيما بعد.<sup>٣</sup> وعلى كثرة تقارير الرحالة عن مصر والشرق العربي في القرن الماضي لا نجد مؤلفا يمكن أن نقارنه من حيث المنهج والتنوع والأثر بكتاب المستشرق إدوارد ولیم لين: «آداب المصريين المحدثين وعاداتهم» (١٨٣٦).<sup>٤</sup>

Edward W. Lane, The Manners and Customs of the Modern Egyptians. First published 1836.

صادف هذا المؤلف من الإقبال والتجاذب ما لم يعرفه مؤلف آخر في هذا المجال، إذ صار من المؤثرات الرئيسية في

كتاب «الرحلة»<sup>١</sup> للشيخ رفاعة بدوي رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) هو بلا جلدل أهم وثيقة إنسانية أدبية في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر<sup>٢</sup>، وهو أول مؤلف عربي في العصر الحديث عن أوروبا، «يكشف القناع، عن محيا هذه البقاع» (ص ٤)، ويمثل أول «رواية تطورية» في الأدب العربي، إذ يؤرخ «التربية الثانية» لهذا الشيخ المسلم بعد تربيته الأولى في الأزهر. وهو - كما سترى - مؤلف تطوري بمعنى آخر، إذ يأخذ بنظرية التطور الحضاري، ويفتح باب البحث في أسباب الرقي والتأخر، هذا المبحث الذي شغل الفكر العربي بفشاته

أهمية هذه الترجمات من الناحية الفنية، إلا أنها تخلو تماما من أية قيمة أدبية.

(٣) يدرس هذا الفكر دراسة تمجيدية هشام شرابي في مؤلفه «المثقفون العرب والغرب»

Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West. The Formative Years, 1875-1914. Baltimore and London 1970.

(٤) صدر كتاب لين في ديسمبر عام ١٨٣٦، وفقدت هذه الطبعة الأولى خلال أسبوعين. أعيد نشر الكتاب في طبعة رخيصة في العام التالي، وبلغ للطبع منها ستة آلاف وخمسمائة نسخة. وكانت طبعات الكتاب، فأصدره المؤلف متفحفا عام ١٨٤٢، ونشر مسلسلا عام ١٨٤٦ في خمسة آلاف نسخة بمجلة Knight's Weekly Volumes. وأخرج الكتاب من جديد عام ١٨٦٠ في مجلد واحد وصام ١٨٧١ في مجلدين، وأدرج عام ١٩٠٨ نهائيا في برنامج سلسلة الكتب البريطانية المعروفة Everymann's Library (نفر ٣١٥)، وما زال يصدر منها. وتعد الطبعة المستعمدة هنا إلى عام ١٩٦٦.

هذا وقد ترجم كتاب لين إلى الألمانية عام ١٨٥٢ وأعيد طبع هذه الترجمة عام ١٨٥٦ بعنوان:

„Sitten und Gebräuche der heutigen Egypten“, Leipzig 1856.

(١) يطلق رفاعة على مؤلفه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» أو «الدوران التلخيص لأديان باريس»، طبع بمطبعة بولاق عام ١٨٤٣، وترجم إلى التركية بأمر من محمد علي باشا عام ١٨٤٠. أعيد طبع الأصل العربي طبعة مزيادة بمعرفة المؤلف عام ١٨٤٩ في بولاق، ثم عام ١٩٠٥ بمطبعة التقدم لحساب مكتبة معلمي الفتى فني. وصدر عام ١٩٥٨ بمناسبة ذكرى المؤلف من وزارة الثقافة والإرشاد بقوى مصر. وحقق هذه الطبعة وقام لها الدكتور مهدي حلام وأحمد بدوي وأنور ليا، وقد تناول المحققون النص بالتصحيح والتحديث.

وفي الثاني لستند طبعة عام ١٨٤٩، أي النص الأصلي الكامل للكتاب، وقد نشر هذا النص أجيرا وعلق عليه الدكتور محمود فهمي حجازي تحت عنوان أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه «تخليص الإبريز» (القاهرة ١٩٧٤)، ونشر كذلك في إطار الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، دراسة وتحقيق محمد حسنة، بيروت ١٩٧٣، الجزء الثاني.

(٢) انظر

J. Heyworth-Dunne, Riff'ah Badawi Rāfi' at-Tahtawi: The Egyptian Revivalist. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, IX, 1937-39, pp. 964.

يقول جيهوت دن معلقا على كتاب «الرحلة»: «عينا نبش من كتاب آخر في عصر محمد علي يستحق القراءة، إن نجد إلا كتابا طبعة مترجمة. ولا نذكر



ليولد كارل موثر، سوق في حواشي القاهرة، زيت، ١٨٩٨  
جاري النمسا، فيينا.



القلمنة.

هذا الدور الذي أداه كتاب لين يرتبط بالاهتمام  
السياسي والاقتصادي الاستعماري بمصر وبالصراع على النفوذ

of Public Opinion. In: Political and Social Change in  
modern Egypt, edited by P. M. Holt, London 1968, p. 236.

تشكيل نظرة الرأي العام البريطاني إلى مصر ، وأصبح منخل  
القارئ الإنجليزي في العصر التكنولوجي إلى المجتمع المصري\* .

(\*) انظر  
H. S. Deighton, The Impact of Egypt on Britain. A Study





القاهرة، ميناء بولاق، والجامع الكبير (من كتاب يوصف مصر، الشير الذي وضعه العلماء المساحين للحملة الفرنسية على مصر).

## الاجتماعية والحضارية في مصر قبل وقوعها تحت المؤثرات الأوروبية<sup>٦</sup>

اتفاقية لندن عام ١٨٣٨ التي تنص على حرية التجارة في جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية وتفتح الموانئ البحرية) واستنلت بريطانيا دعوى مكافئة تجارة القرق المباشرة في مصر لنفس الغرض . يلي كتاب لين في الأهمية مؤلف اليدي لوسي داف جوردون خطابات من مصر .

Lady Lucie Duff Gordon, Letters from Egypt, London 1865. عرضت جوردون لجوانب من الحياة في مصر لم يتعرض لها لين، فخلصت نتائجها حياة الفلاح المصري في ظل نظام السخرة، وما يتعرض له من ظلم فادح . ووجه الرأي العام البريطاني في ذلك سببا جديدا يسوغ صراع حكومته ضد شركة قناة السويس ضد النفوذ الفرنسي، ويضلل بريطانيا دورا في مصر، أو بمعنى آخر يؤيد هذا الدور الذي بدأ يلوح في الأفق (انظر Deighton، المرجع السابق . ص ٢٢٩/٢٤٠)

في هذه المنطقة الحساسة من العالم . بجانب ذلك يتمتع كتاب لين بمكانة خاصة كصدر من مصادر دراسة الحياة

٦) يكاد يصاحب كتاب لين تحول ملموس في سياسة بريطانيا تجاه محمد علي . فند منتصف الثلاثينات تصعد بريطانيا بوضوح موقفها العدائي منه ، باعتبارها قوة تهدد كيانه الإمبراطورية العثمانية ، في حين أن بقاء هذا الكيان - ربما خمره وضعفه أو بالزعم من ذلك - يؤمن المصالح البريطانية . استهدفت السياسة البريطانية منذ عام ١٨٣٨ طرد محمد علي من سوريا وإرجاعه - على حد تعبير المرستون وزير الخارجية - إلى وقوته مصر . ولتبرر هذه السياسة والتعهد لها اصطفت بريطانيا سبلا عديدة : أولا لتشجيع بالنظام السياسي والاقتصادي . يصف اللورد المرستون محمد علي بأنه طامع قد استأثر وجهه بثروة البلاد، وينمت نهضة البلاد في عهده بالزيف . ويرتبط بذلك التشهير باقتصاد محمد علي الاحتكاري الذي يخالف النهضة الأورالية، وهي في عرف البريطانيين في ذلك الوقت مسألة جيورقية (من أجل تقويض اقتصاد محمد علي تقمت بريطانيا مع الباب العالي

المنهج :

يرتبط الاهتمام الحضاري « بالغير » بـروز دوافع وقيام حاجات حيوية تدعو إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء حضارة الغير ، وجمع البيانات والوثائق عنها . الحاجة هي التي تدفع بحضارة الغير من ظلام النسيان والإهمال إلى دائرة الوعي . وقصة الاتصال بين الغرب والشرق هي قصة هذه الحاجات والدوافع .

تبدأ هذه الدراسة المقارنة بعرض مقدمات وأسباب كتابي الرحلة ، فكلاهما قد وضع استجابة لحاجات وتوقعات واهتمامات بعينها في ظل مرحلة تاريخية محددة . وكل منهما ، إذ ينقل لقارئه حضارة الغير الغربية ، أي يترجمها لحضارته ، يساهم بدوره في صياغة هذه التوقعات والاهتمامات .

يتم المنهج الذي نهجه لذلك باستقراء شخصية القاريء أو المستقبل ، فني تحليل النص نسأل عن مدى اشتراك القاريء أو المستقبل في صياغة النص . القاريء في هذه الترجمة الحضارية من مكونات النص ، سواء توجه الكاتب بمحديته مباشرة إليه أم ضمنه النص . وليس القاريء هنا بشخصية فردية وإنما هو ظاهرة اجتماعية وحضارية تاريخية يستجيب لها المؤلف ، ويحاول بدوره أن يوجهها وأن يملك قيادها في رحلته الغربية . وأياً سلك المؤلف من سبيل ، وهما أحدهما نفسه بالحياة والحقيقة ، فهو في انتقاله الظواهر وتفسيرها وترتيب المواد يمارس هذا الترجمة . وهو يسطر مؤلفه ويصوغه في إطار من الصور الفنية وغير الفنية والأشكال الأدبية والمعرفية التي تجمع بينه وبين قرائه ، وبالنظر إلى واقع اجتماعي تاريخي مشترك بينهما . والدارس لرحلتي رفاة ولين هو أيضاً قاريء في زمن لاحق ، يحاول من خلال النص ومن الشواهد إن وجدت ، أن يستجلي صورة القاريء الأول والنظرة التي نظر بها إلى كتاب الرحلة ، ويؤدي الدارس كقاريء حديث دور الوساطة بين الماضي والحاضر ، إذ أنه كقاريء لا يستطيع أن ينظر إلى الماضي كشيء مستقل قائم بذاته ، ولا

يسعه إلا أن يتأمل أيضاً موقع هذا الماضي من الحاضر وفي الحاضر . ففكر الدارس وأدواته مستمدة من الحاضر ومن تطلعاته إلى المستقبل ، وبالرغم من ذلك فليس له أن يحمل النصوص الماضية دون روية ، مفاهيم ونظريات الحاضر . بمعنى آخر : إن النصوص التي ستعرض لها هنا نصوص تاريخية لها مقدماتها وأسبابها ، وقد وضعت وقرأت وكان لها وقعها أولاً في إطار مجتمع تاريخي مميز ، وحين ندرسها اليوم لا نستطيع أن نتجاهل ذلك أو أن ننقض الطرف عن « تاريخ » هذه النصوص وعن حفظها من الاستيعاب والأثر بين الأجيال التالية ، وبالرغم من ذلك فنحن حين ندرسها اليوم ندرسها أيضاً كنصوص حاضرة ، نستحضرها ونستوعبها في اللحظة الراهنة .

#### دوافع الرحلة وقصة الكتاب :

لا وجه للشبه بين دوافع الرحالة الأوروبيين إلى الرحلة إلى الشرق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبين أسباب رحلة رفاة إلى الغرب . يخرج الشيخ رفاة إلى الرحلة « كبعوث » وإمام قد اختير للسفر من قبل الوالي ؛ « وصحة » الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بباريس<sup>٧</sup> (ص ٣) . سبب الرحلة المباشر هو إذن محمد علي وسياساته الجديدة الرامية إلى تحصيل المعارف العلمية والتكنولوجية ، أو « العلوم الحكيمة » العملية بتعبير رفاة (ص ٧ ، ١٩) . وترتبط الرحلة كما ترتبط « العلوم والفنون المطلوبة » والحرف والصناعات المطلوبة (ص ١٠) في ذهن رفاة باسم الباشا « ولي التيم » ، ويظل علينا هذا الارتباط من خلال فقرات عديدة من تقرير الرحلة<sup>٨</sup> ، بل هو من بدبييات العصر ومن بدبييات الأمور عند رفاة : « فن هنا تفهم أن العلوم لا تنتشر في عصر إلا بإعانة صاحب الدولة لأهله ،

(٧) رشح الشيخ حسن السطار (١٧٦٦-١٨٣٥) رفاة لمصاحبة « البعثة » وقد أخذ رفاة معه العلم والأدب والتاريخ والجغرافية ، وللكثير من آراء الشيخ حسن السطار ودعمه آل التتديد صلي في مؤلفات رفاة . (انظر : محمد عبد النبي حسن : « حسن السطار القاهرة ١٩٦٨ »)

وفي الأمثال الحكيمية: الناس على دين ملوكهم» (ص ٨) مرة بعد أخرى يعود رفاة إلى بيان أسباب وبيرورات الرحلة إلى الغرب، فهي عند معاصريه ليست بشيء مألوف أو مقبول، وإنما تحيط بها الريب والشكوك وتعني الاغتراب عن «دار الإسلام» وتغطي حدود «العالم» المفهوم. ويعنون رفاة الباب الأول من المقدمة بقوله:

«في ذكر ما يظهر لي من سبب ارتحالتنا إلى هذه البلاد، التي هي ديار كفر وعناد، وبعيدة عنا غاية الابتعاد...» (ص ٥)

في هذا الباب وفي فقرات تالية من الكتاب يؤكد رفاة أن دواعي وأسباب محمد علي لإرسال المبعوثين إلى البلاد الغربية هي تفوق هذه البلاد وبراعة أهلها في «العلوم البرانية والفنون والصناعات» (ص ٤، ١٠) والرفعة في جلب هذه المعارف إلى الديار الإسلامية حلوها منها.

لتوضيح هذه الأسباب يقدم رفاة عرضاً تمهيدياً يسترعي الانتباه لما يسميه... بتاريخ الحضارة والإنسان... وتطور الإنسان من «الساذجية والقطرة» إلى أدوار الحضارة المتقدمة. بهذا يضع رفاة أسباب البعثة في إطار من الأيديولوجية التطورية:

«فكلما تقادم الزمن في الصعود رأيت تأخر الناس في الصناعات البشرية والعلوم المدنية. وكلما زلت ونظرت إلى الزمن في الهبوط رأيت في الغالب ترقيم وتقدمهم في ذلك، وبهذا الترتي، وقياس درجاته، وحساب البعد عن الحالة الأصلية، والقرب منها انقسم سائر الخلق إلى عدة مراتب:

المرتبة الأولى: مرتبة الهمل المتوحشين

المرتبة الثانية: مرتبة البرابرة الحشنيين.

المرتبة الثالثة: مرتبة أهل الأدب والظرافة والتحضّر والتقدم والمنطقين...» (ص ٦)

ثم يضي رفاة في تفصيل هذه المراتب الثلاث، وتقسيم العالم وفقاً لها.

في هذا التوبيخ لأطوار الحضارة تنعكس كما سنوضح

المؤثرات الأساسية لفكر رفاة: العقلانية الغربية وصالح المعارف والعلوم الحديثة التي تفتح عليها من مشاهداته وقراءته في باريس، ثم ثقافته الأصلية الأثرية، وتشخصه العالم الإسلامي القادم منه.

في تأمله لحالة الطبيعة الأولى للإنسان وأخذ بفكرة التطور الحضاري وانتقال الإنسان من «الساذجية» و«القطرة» إلى مراحل متقدمة من الاجتماع الإنساني والعمران، يتأثر رفاة بالفكر التنويري الفرنسي في القرن الثامن عشر. بل إن هذه القطرة التمهيدية من تقرير الرحلة ثمرة مباشرة لهذا الفكر، إذ تحمل، على إيجازها وبساطتها، المضمون الأساسي لمفهوم الترتي والتطور في الفلسفة التنويرية:

أولاً: النظر إلى العالم كوحدة شاملة «تاريخ الحضارة والإنسان»

ثانياً: النظر إلى «الزمن» كتتابع طولي مستمر، أحادي البعد، لا رجعة فيه. وهو ما يخالف الفكر المعاصر حينئذ في البلاد الإسلامية (تقسيم العالم إلى «دار السلم» و«دار الحرب» والتطلع إلى العصر الإسلامي الأول).

غير أن رفاة يعكس هذا الفكر التنويري في مرحلة متأخرة أو في مرحلة الانتقال، حيث يتضمن التوبيخ لمراحل الحضارة تقييماً واضحاً لها من منظور التفوق التكنولوجي والمدنية civilisation أي المدنية الأوروبية<sup>١٠</sup>،

(٨) انظر مدخل الكتاب والباب الأول والثاني والثالث والمقدمة.  
(٩) قرأ رفاة في فرنسا «الرسائل الفارسية» و«روح الشرائع» لمونتسكيو و«العقد الاجتماعي» لروسو كما قرأ كوندياك Condillac وفولتير وفيرما (١٠) مثلاً لا ينظر الفكر التنويري في القرن الثامن عشر نظرة سلبية أو نظرة ازدراء إلى الإنسان الأول «الطبيعي» wild (أي في حالة «الساذجية»)، وإنما يولييه باحبار الإنسان في حالته الأولى الأصلية السعيدة، بعيداً عن ألتمة الزيف والخداع (روسو)، هذا بالرغم من اعتناق فلاسفة التنوير لفكرة «التقدم». ولا ينظر الفكر التنويري إلى المدنية الأوروبية كقيمة بلاتيا تملأ أوروبا على غيرها من الأمم. فهو يدين بمالية العقل الإنساني، ثم إن هم الأول هو نقد مظاهر الاستبداد الإقطاعي والتسلط الديني في هذه المدنية (مونتسكيو، ديدرو، كوفسورسي، Com-darceet).

عل أن الأمر يختلف في القرن التاسع عشر، إذ يرتبط مفهوم «المدنية»



ميناء الاسكندرية ، ابرة كليوباترا تشمن الى فرنسا عام ١٨٧٧ .

الصناعية والمعارف الجديدة ، وبقي في نفس الوقت بوضوح ، الخطر الذي يتضمنه سبق أوروبا في هذا المجال :

« وقد قويت شوكة الإفريج ببراعتهم وتديبرهم ، بل وعلمهم

وإن أضاف رفاعة في تبويبه قيمة الدينية والعلمية والإسلامية خاصة في تحديد انتماء البلدان المختلفة إلى « مراتب الحضارة الثلاث .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاعة منبر أشد الانبهار بالقنون

Taylor, Researches into the Early Hist. of Mankind, 1871. Morgan, Ancient Society, 1877.)

قد يكن رفاعة متأثراً أيضاً بمقدمة ابن خلدون ، وقد اشترك رفاعة في فترة متأخرة في نشر الكتب العربية القديمة ومنها « مقامة ابن خلدون » ، وفي كتاب الرحلة يشير رفاعة إلى ابن خلدون في معرض حديثه عن بعض مفكري القرنين فيقول : إنه قرأ في فرنسا « روح الشرائع » لمتسكيو ، ويلقب عنهم بإبن خلدون الإفريج ، كما أن ابن خلدون يقال له عنهم أيضاً منتسكيو المشرق « أي منتسكيو الإسلام » ( ص ٢٤٤ ) .

أطلق هذه التسمية على ابن خلدون المستشرق النموسي فون هامر بورجشتال Hammer-Purgstall . v. وقد اتصل رفاعة في باريس بالمستشرق دي ساسي الذي نشر بعض أجزاء من « المقامة » وينتسكس الانتماء في هذه الفترة بإبن خلدون في أمر عهد علي بترجمة « مقامة » إلى اللغة التركية ، بعد أن استمع إلى ترجمة كتاب « الأمير في علم التاريخ والسياسة والتدبير » لميكافلي ، ورغب في المقابلة بين الكاتبين . ( انظر جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي . القاهرة ١٩٥١ ، ص ٨٠-٨٢ ) .

civilisation تدريجياً بالتفوق التكنولوجي الاقتصادي ، ويصبح مقياس التقدم الهام هو المستوى التكنولوجي ، ومقياس الحكم على المراتبة الحضارية هو وسائل وعمليات الإنتاج السائدة ، وبالتالي فالفرق بين المجتمعات هي فروق في المراحل الحضارية التي تمر بها هذه المجتمعات ، وهذا يعني أن المجتمعات غير الأوروبية (أو مجتمعات العالم الثالث كما تسمى الآن) تمثل مراحل من الانحطاط الإنساني سابقة « للمدنية » . ومن اليسى أن هذا التقييم تقويم شامل ، علني وحضاري ، كانت وما زالت له تبعات واضحة وصغيرة في علاقة أوروبا بالمجتمعات غير الأوروبية .

وليس من الصدفة في شيء أن تشكل هذه النظرية التطورية الأحادية - التي تبدو لطيفاً بدائية - في منتصف القرن التاسع عشر ، أي مع دخول الاستعمار مرحلة الجديدة الحامجة ، حيث بدأ يد قبضته إلى الشعوب التي لم يعضها بعد في أفريقيا وآسيا .

(أهم مؤلفات هذه المدرسة التطورية التي بها تأسس علم الأنثروبولوجيا الجديد في منتصف القرن الماضي هي :

Bachofen, Das Mutterrecht, 1861.

ومعرتهم في الحروب وتنوعهم باختراعاتهم فيها، ولولا أن الإسلام منصور بقوة الله سبحانه وتعالى لكان كلا شيء بالنسبة لقوتهم وسوادهم وثروتهم وبراعتهم وغير ذلك. ومن المثل المشهور: إن أعقل الملوك أبصرهم بعواقب الأمور ...» (ص ٨)

هذه هي عرف رفاة دواعي محمد علي إلى الاستعانة «بالأفنج» وأسباب الرحلة إلى الغرب: «وفي الحديث، اطلب العلم ولو بالصين. ومن المعلوم أن أهل الصين وثنيون، وإن كان المقصود من الحديث السفر إلى طلب العلم ...» (ص ٩)

هدف رفاة من تقرر الرحلة هو «حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصناعات، فإن كمال ذلك ببلاد الأفنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع» (ص ٤).

ويدون رفاة مشاهداته إيفاء - كما يقول - برغبة أستاذه الشيخ حسن العطار وغيره من «الأكابر والهابسين»: فقد طلب منه أن ينبه «على ما يقع في هذه السفرة وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة. وأن أقيده ليكون نافعا في كشف القناع عن حيا هذه البقاع، التي يقال فيها: إنها عرائس الأقطار، وليبقى دليلا يهتدي به إلى السفر إليها طلاب الأفسار ...» (ص ٤)

بعد قرون من العزلة والركود، وحجب من القوضى والتخريب تغف مصر على أعقاب نهضة جديدة، وترتبط «الرحلة» وكتاب الرحلة بالطفرة الحضارية الممثلة في جهود محمد علي الضخمة في ميدان الزراعة والصناعة وفي بناء قوة برية وبحرية تفوق قوة الإمبراطورية العثمانية<sup>١١</sup>. ومن الواضح أن رفاة يسجل تقررته في جو من الثقة والحماس والتطلع إلى المستقبل، أو كما يقول في المقدمة:

«ولا يتأتى لإنسان أن ينكر أن الفنون والصناعات الغريبة بمصر قد برعت الآن، بل وجدت بعد أن لم تكن، ويرجى بلوغها درجة كمال وفوقان ... وبالجملية

والتفصيل فولي النعمة آماله دائما متمثلة بالعمار» (ص ٩)

وإذا كانت هذه هي دواعي رحلة رفاة إلى الغرب وأسباب تقرر الرحلة، فما هي دواعي «لين» إلى الرحلة إلى الشرق؟

كثيره من الرحالة الدارسين الغربيين في هذه الفترة كان حافظه الأساسي هو مصر الفرعونية والرغبة في دراسة هذه الحضارة القديمة التي بدأ الأثريون في كشف الستار عنها، ثم انجذابه إلى الشرق كجميع حضاري قديم مغاير في طبيعته للمجتمع الأوروبي الحديث، والرغبة في الاستشفاء من مرضه الرئوي المزمن في جو مصر الجاف<sup>١٢</sup> (كان الدافع الأخير من الأسباب المألوفة للرحلة إلى مصر في الماضي).

استغرقت مصر الفرعونية القسط الأكبر من اهتمام «لين» أثناء إقامته الأولى في مصر (١٨٢٥ - ١٨٢٨). «ولين» مقبل على مصر يود أن يرتقي بين أحضان هذه الحضارة القديمة، فيتخذ من مقبرة بيجوار الأهرام بين لفائف الموميات مسكنا له. ويقضي أسبوعين في هذا المكان في نشوة واضحة<sup>١٣</sup>، يرمم الآثار ومواقعها ويدون ملاحظاته ويلتحف لإحراما، ثم يصعد النيل مرتين حتى الشلالات بمركب خاص يسيرها وفق أغراضه وشيئته، ويتابع نهجه في

(١١) انظر تفاصيل هذه الجهود خاصة في كتاب:

A. E. Crouchley, The Economic Development of Modern Egypt, London, New York, Toronto 1938, p. 40-106.

(١٢) كان هذا المرض هو الذي حفز «لين» قبل الرحلة بثلاثة أعوام، أي عام ١٨٢٢، إلى البدء بالدراسات الشرقية بغية تغيير عمله (كرسام حصاد) الذي لا يلائم بنيتهم الضعيفة.

انظر: Stanley Lane Poole, Life of Edward Lane, London, Edinburgh 1877, p. 13 f.

يضمن هذا الكتاب مذكرات «لين» التي لم تنشر في كتبه الأخرى، وتشعر إليها في التالي تحت عنوان «مذكرات لين».

(١٣) يقول «لين» عن إقامته في هذه المقبرة إنه لم يقصر وقتا أبدا من الوقت الذي قضاه في هذا المكان (مذكرات لين، ص ٢٥).

رسمها بلوره «جمعية نشر المعارف القيّمة» Society for the Diffusion of Useful Knowledge  
وكان أن وافقت الجمعية على المشروع، وكلفت «لين» بالعودة من جليل إلى مصر لاستكمال مؤلفه. فقام على الأثر برحلة الثانية إلى مصر عام ١٨٣٣ التي استمرت سنة ونصف سنة.

يشرح «لين» هدف كتابه ومقاصده في المقدمة، فيقول: «كان هدفي تعريف مواطني معرفة أفضل بطبقات الأهالي the domiciliated classes لأمة من أهم أمم العالم، وذلك برسم صورة مفصلة لسكان أكبر مدينة عربية» ١٦. «فأورد حتى الآن - كما يرى لين - عن آداب وعادات العرب والمصريين لا يتصف بالشمول والدقة:

«على أن هناك كتابا واحدا، يقدم صورة رائعة لآداب وعادات العرب وخاصة المصريين منهم، وهو كتاب، ألف ليلة وليلة، أو، مؤانسات الليالي العربية، ولو كان القارئ الإنجليزي يملك ترجمة كاملة لهذا المؤلف مزودة بالشرح الوافية، لما جشمت نفسي مشقة وضع هذا الكتاب الحالي.» ١٧

يقتصر «لين» في مؤلفه، كما يتضح من هذه الكلمات، على مدينة القاهرة وعلى فئاتها المتوسطة والموسرة، ولا يفترض «لين» اختلافا ما بين المصريين وغيرهم من العرب في الطباع والعادات.

ويصور كتاب «ألف ليلة وليلة» في عرفة آداب وعادات العرب والمصريين ولا يحتاج هذا المصنف القصصي الكبير إلى غير الشروح المناسبة حتى يفي بنفس الغرض الذي من أجله يضع هو مؤلفه عن المصريين المحدثين. ١٨

(١٤) انظر مقدمة الطبعة الأولى من كتاب لين «المصريون المحدثين»، ص ٢٢٢ حاشية رقم ١

(١٥) «مذكرات لين»، ص ١٧.

(١٦) E. Lane, The Manners and Customs... Author's Preface, pp. XXIII.

في التالي نشر إل الكتاب باسم المؤلف فقط.

Lane, pp. XXIV.

(١٨) على أثر كتابه عن «المصريين المحدثين» كلف «لين» بترجمة «ألف

الإقامة بين المعابد لرسم الآثار وتسجيل المشاهدات، وفي تدوين كل ما يصادف من أحداث وأخبار وأعراف.

ولكن «لين» لم يحضر إلى مصر لمشاهدة ودراسة آثار مصر القديمة فحسب وإنما جاء إليها أيضا باعتبارها «الشرق» ووطن «ألف ليلة وليلة» ١٩. فإذا بطا «لين» أرض مصر يرى نفسه «أشبه بحريس شرقي على وشك رفع النقاب عن حروبه التي لم يرها بعد»، ويقول: «لم أكن قادما إلى مصر بقصد اللهو، ومشاهدة أهراماتها ومبانيها ومقارها، وبغاديتها بعد إشباع فضولي إلى مشاهد ومتع أخرى، وإنما كنت على وشك أن أتي بنفسي كليا بين أناس غرباء غني، بين أناس سمعت عنهم الكثير من التقارير المتناقضة. كان علي أن اتخذ لغتهم وعاداتهم وملبسهم، ومن مقصدي أن أخاطب قدر المستطاع المسلمين منهم فحسب، حتى أحرز أكبر تقدم ممكن في دراسة آدابهم» ٢٠.

لا يجد «لين» في الإسكندرية ما يتطلع إليه، فالمدينة ليست شرقية، أو ليست هي المدينة الشرقية التي يتصورها، بخلاف القاهرة، مدينة المآذن، التي يجد فيها ضالته. في القاهرة يستبدل لين بزبه الإفريقي زيا تركيا، ويستأجر مسكنا بالقرب من باب الحديد، ويتخذ عادات وآداب الأهالي من حوله، فيمارس ما يحارسون ويحرم على نفسه ما يحرمون، ويتعاد شرب القهوة وتدخين «الشبكة»، ويعمق معارفه العربية والإسلامية على يد أزهريين من أصدقائه، ويشارك في الاحتفالات الدينية، وأحيانا - إذا اقتضى الحال - في أداء الشعائر.

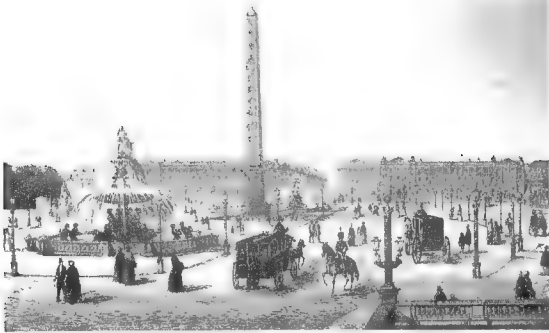
عاد «لين» في خريف عام ١٨٢٨ إلى بلاده بعد قضاء نحو ستين ونصف سنة في مصر، ليصنف مواد في مخطوط ضمّ مزود بالرسوم والخرائط بعنوان «وصف مصر» De- scription of Egypt

يجمع فيه بين وصف المصريين القدماء والمعاصرين، غير أن هذا المؤلف لم يصادف حماسا لدى الناشرين، فعمد «لين» بعد فترة إلى جمع ملاحظاته عن المصريين المعاصرين وعرضها على اللورد بروم Brougham الذي



التجارة، سوق تجار الأقمشة الحريرية. مأخوذة عن كتاب دافيد روبيرتس معاصر الثورة.

كانت «باريس» في القرن الماضي، وحتى وقت قريب، عاصمة أوروبا الحداثية. أو كانت أوروبا تقترب في جبال الكثيرين بباريس وقد ارتبط الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب في بدايته بباريس وفرنسا، وكان للفكر التنويري الفرنسي والثورة العرسية أسداه بعيدة بين أجيال المتفكير العرب و القسرين للماضي ومطلع القرن الحلال. والمناظر التالية لبعض جوانب العاصمة الفرنسية في القرن للتاسع عشر.



مسلة الأضر في ميدان الكتكورد بباريس.

### تلخيص :

تتبن من العرض السابق مدى التفاوت في الأسباب والدوافع بين « الرحلة إلى الغرب » و « الرحلة إلى الشرق ». فرفاعه يرسل إلى فرنسا « كعضو بهمة » طلباً للعلوم الحديثة ويبحث عن أسباب الحضارة والقوة، أما « لين » فإنه يشهد الرجال اليها مدفوعاً في البداية بروح المغامرة

ليلة وليلة»، فأخرج هذه الترجمة كاملة عن نسخة بولاق المصرية (١٨٢٩ - ١٨٤١)، ويعلق على أولها تعليقاً مستفيضاً محاملاً في المكان الأول استخلاص صورة المجتمع العربي في العصور الوسطى، أو بمعنى أدق صورة الموالد والآداب العربية، مسترشداً في ذلك بما وجدته عند « المصريين الحديثين » وقد نشر استاذي لين بول عام ١٨٨٣ هذه التعليقات تحت عنوان « المجتمع العربي في القرون الوسطى ... Arabian Society in the Middle Ages (ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم علي حسني الحروبوطي، المجلة ١٩٦٠)

(١٩) انظر Lane, pp. XXII

هذا المعنى يقول « لين » نفسه في مقالة « ألف ليلة وليلة » : إنه قد ديس عادات المصريين في الوقت الذي كانت فيه هذه العادات تستحق الدراسة، إذ لم تكن تشوهاً شائبة ما .

ويرى « لين » - وهو يلون حياة المصريين في القاهرة - أنه يلون حياة المصريين والعرب كما كانت منذ قرون، والمداخل الذي يدخل به لين مجتمع القاهرة هو بوضوح كتاب « ألف ليلة وليلة »، ويستعين « لين » في فترة تالية « بالمصريين الحديثين » على « ألف ليلة وليلة » حتى يجعل القصص تنطق بصورة الحياة في المجتمع العربي في القرون الوسطى .

هدف « لين » الأول في « المصريين الحديثين » أن يرسم صورة حياتهم قبل أن يصيبها التغيير تحت تأثير مستحدثات محمد علي وانفتاحه على الغرب . بهذا المعنى يقول ستانلي لين بول في مقدمة طبعة ١٨٦٠ : وضع لين تقريره في اللحظة الأخيرة التي كان يمكن أن يصف فيها المصريين قبل أن يصيبهم التغيير . فخمسة وعشرون سنة من الاتصال البخاري مع مصر قد أهرمت المصريين أكثر مما فعلت القرون الخمسة السابقة ١٩





باريس، شارع الكوميديا القديمة ومقهى بروكوب.

القطرة والبساطة، ولكن هذا التخييل يطوي أيضا قسطا كبيرا من الإدعاء، وليس مصلوه الضرورة على أية حال.<sup>٢٠</sup> وكما تختلف أسباب الرحلة تختلف أيضا دوافع كتاب الرحلة، فراقه لا يضع مؤلفه من أجل التعريف «ببلاد الفرنسيين» فحسب، وإنما أيضا لحث «ديار الإسلام» على الأخذ بأسباب الرقي والحضارة، أما «لين» فيهدف بكتابه إلى تقديم صورة شاملة لمعادن وآداب «الطبقات العربية المتحضرة» أو الطبقات الوسطى في القاهرة قبل أن يصيبها التغير تحت تأثير المدنية الغربية. غاية «لين» هي إذن - كما يبدو - التسجيل والوصف،

والاستكشاف، يكاد يلهف على الغوص في أعماق التاريخ.

فوجهة رفاة هي حضارة العصر الحية المتطورة، أما «لين» فوجهته الماضي، وجهته آثار الماضي وحضارة الشرق المنصورة.

دوافع رحلة رفاة دوافع عقلانية عملية ودراسية، أما دوافع «لين» فهي في الرحلة الأولى دوافع ذاتية ونفسية لا عقلانية وفي الرحلة الثانية دوافع دراسية.

ويحفظ رفاة طوال إقامته في فرنسا - كما يؤكد على مبارك - زيه الشرقي وعاداته الإسلامية، أما «لين» فما أن يصل إلى أرض مصر في رحلته الأولى حتى يخلع عنه رداء المدنية الغربية، ويتنكر في زي تركي ويستحل عادات الشرق وآدابه، وكأنه يود أن يفي ذاته في هذا العالم الغريب حتى يكشف عن أسراه. وقد يكون منيع هذا «التخييل» حين إنسان المدنية الغربية إلى الأعماق والأمرار وإلى حياة

(٢٠) كانت حياة الأجانب في مصر تحت سطوة المالك وفي القرن الثامن عشر على وجه الخصوص تخضع للكثير من القيد، وكثيرا ما كانوا يهرسون للابتزاز. وكان لزنا عليهم في انتقالهم اقتضاد أزيى الشرق لتجنب إثارة العامة. ولكن ظروف حياة الأوروبيين في مصر تغيرت تماما بعد استتباب الأمر لحد علي وأستعنته بهم.

في حين يعبر رفاعة عن أهداف أبعد من ذلك وهي النقد والمقارنة .

### بناء كتاب الرحلة

تكون رحلة الذهاب والعودة الإطار الخارجي لكتاب رفاعة . «المقدمة» في أربعة فصول تمهد للرحلة وتشرح أسبابها، وتبعها «مقالات» ست تضم عددا متفاوتا من الفصول، ثم «الخاتمة» .

يعقد المؤلف المقتاتين الأولى والثانية، وهما أقصر المقالات، في وصف الرحلة إلى باريس، ويليها وصف باريس في المقالة الثالثة، وتقرر البعثة في المقالة الرابعة، أما المقالتان الأخيرتان فتشملان إضافات واستطرادات مكملة . و«الخاتمة» في بيان رحلة العودة و«الخلاصة» . و«الكتاب» بجملة تقرير جامع عن باريس باعتبارها عاصمة الحضارة الأوروبية، ومن وراء صورة فرنسا نستشف صورة مصر» ٢١.

•

(٢١) مقدمة طيبة ١٩٥٨، ص ٢

(٢٢) تنبئ كتب «الآداب والمعادن» بأنها تصطنع منجها وإحسا، بخلاف القسط الأكبر من كتب الرحلات في القرن الثامن عشر، فهذه الأخيرة يغلب عليها المولية والادعاء، وطابعها النظرة الانطباعية . وإعمال الخيال . . . ورافعة في الإغراب . جاءت هذه الكتب لمد حاجيات القراء المتزايدة إلى المتعة والغرائب والبعجاب . . . وصادفت رواجها مظهيا حتى صارت أكثر الألوان الأدبية انتشارا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر .

(انظر G. Boucher De la Richaderie, Bibliothèque uni- verselle des voyages, Paris 1808, Bd. I, p. V

تعرضت هذه الكتب لقدح شديد، وطالب بعض أعلام «المدرسة الأيديولوجية الفرنسية» بتطوير منج علمي يسترشده بالرحالة في رحلاتهم الدراسية، فوضعت في نهاية القرن الثامن عشر كتابات لإرشاد الرحالة مرفت باسم Instructions de voyage تضمنت قوائم الأسئلة والموضوعات التي على الرحالة الاهتمام بها، مثال ذلك تعليمات الرحلة . . . التي وضعها فولبي عام ١٧٩٥ بعد رحلته البعثة إلى مصر وسوريا .

Voyage en Egypte et en Syrie, 1786.

أكدت هذه الكتابات ضرورة دراسة الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، وبالتالي ضرورة الاهتمام بجغرافية المكان ولتأناخ وبيئة الأرض والسكن واللقاء، ثم هيئة الإنسان وعاداته ووسائل معاشه . . . و«طبيعة» و«الحكومة»

من حيث التقسيم الخارجي والتقديم وعنوانه الفصول يقتني كتاب الرحلة نهج التأليف العربية التقليدية، غير أنه في ترتيب الموضوعات وتفصيلها، يخضع بوضوح لنموذج كتب «الآداب والمعادن»

Manners and Customs/Mœurs et coutumes

والمقصود بها كتب «آداب وعادات» المجتمعات البدائية والمجتمعات غير الأوروبية ٢٢ التي أقبل الرحالة والدارسون الغربيون على وضعها في نهاية القرن الثامن عشر حتى صارت من أوسع الألوان الأدبية انتشارا .

وقد ترجم رفاعة في باريس مؤلفا من هذه المؤلفات، وهو كتاب ج. ب. دينينج «لحة تاريخية عن آداب الأمم» ٢٣ (١٨٢٦) . ويعرض هذا الكتاب عرضا سطحيا مقارنا لبعض مظاهر الحياة الأساسية وأعراف الشعوب من منظور «المدنية» الأوروبية وتصورتها، وتغلب عليه في عرضه للعوائد المغربية، نظرة المدنية التبشيرية ٢٤ . . . ويبدو

أنه يخضع لها . وهل الرحالة أن يجمع الحقائق والبيانات الأساسية عن كل موضوع من هذه الموضوعات من طريق الملاحظة والمصادفة والوصف الدقيق . وتأثير المنهج الرعشي هنا واضح الجبان، وتذكر هذه الطريقة الدراسية على نظرية معرفية تتم بحسب بمصر الظواهر، وتبويبها ودراسة كل منها على حدة من طريق جمع الثقات من الحقائق عنها، دون الاهتمام بالناحية التكوينية الديناميكية التي تجمع بين هذه الظواهر

(انظر Sergio Marovic, Beobachtende Vernunft, Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung, München 1973, p. 120-132)

على أساس هذا المنهج قامت كتب الرحلات التي نطلق عليها كتب «الآداب والمعادن»، كما يمثلها كتاب «لين» وأيضا كتاب رفاعة في «المقالة الرئيسية» من تقرير الرحلة .

(٢٢) عنوان الكتاب الكامل هو:

G. B. Depping, Aperçu Historique sur les Mœurs et Coutumes des Nations, contenant le tableau comparé chez les divers peuples anciens et modernes, des usages et des cérémonies concernant l'habitation, la nourriture, l'habillement, les mariages, les funérailles, les jeux, les fêtes, les querres, les superstitions, les castes, etc., etc. Paris 1826. الطبعة المستعملة هنا هي طبعة عام ١٨٤٢، وفترت كالطبعة الأولى في إطار موسوعة مبسطة الجيب بعنوان Encyclopédie Portative أشبه بمكتبة لحواة الفنون والآداب والمعلوم، أي لجمهور القراء في ذلك الوقت، وهو ما يبين دواجن هذا القرن من الكتابات .

(٢٤) يقول دينينج في مقدمة كتابه:

رفاعة في كتاب الرحلة متأثراً بهذا المؤلف الذي نقله إلى العربية باقتراح «المسيو جومار» المشرف الفرنسي على البعثة<sup>٢٥</sup>

ويبدو بوضوح ارتباط تقرير الرحلة بمؤلفات «الآداب والعوائد» من «المقالة الثالثة»، فهي - كما يقول رفاعة - «الفرص الأصلي من وضعنا هذه الرحلة». وتحتل هذه «المقالة» الرئيسية ما يقرب من نصف صفحات الكتاب وعنوانها هو: «في دخول باريس وذكر جميع ما شاهدناه وما بلغنا خبره من أحوال باريس». والموضوعات التي تناولها هي على التوالي: جغرافية المكان، السكان، نظام الحكم، الملبس، المأهلي، التربية الصحية، الدين، العلوم والصناعات، المؤسسات الحيوية، التجارة والمعاملات، التعليم والثقافة. وهي جميعاً من موضوعات كتب «الآداب والعوائد»... المؤلفات غير أن هذه الموضوعات تأخذ في منظور رفاعة شكلاً مميزاً تحكمه عوامل متعددة:

إن رفاعة لا يستطيع أن يفترض معرفة سابقة لقراءه (ومن بينهم أقرانه من العلماء وطلاب الأثر) «بألمور والأشياء العجيبة... التي يود عرضها، مما يطبع عملية الاتصال بينه وبين المثلث بطابع خاص. فن «أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية - على حسب ظني - شيء في تاريخ مدينة باريس، كرمي مملكة الفرنسيين. ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها.» (ص ٤).

وهو ما يدعو إلى التحذير والتنبيه والتوجه مباشرة إلى القارئ بالحديث: «وليك أن يجد ما أذكره لك خارجاً عن عادتك، فيعسر عليك تصديقه، فقلته من باب الحذر والخرافات، أو من حيز الإفراط والمبالغات...» (ص ٤)

وغشى رفاعة أن يظن به القارئ الظنون لاغترابه إلى أوروبا وإتصاله بمحضارها وحديثه عنها ذلك الحديث: «وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على أن لا أسيء في جميع ما أقوله عن طريق الحق، وأن أفشي ما سمع به خاطري من الحكم باستحسان بعض أمور هذه البلاد وعوايدها،

على حسب ما يقتضيه الحال. ومن المعلوم أني لا استحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية» (ص ٤).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة «الغرب» التي يتحدث عنها أن يذكر القارئ بنظائرها في مصر، وأن يقارن بينها وبين ما هي عليه أو ما هو شائع عنها في مصر. ولكي يوضحها أو يؤيد ما يرى فيها من رأي يستعين رفاعة بمأثور القول، شعراً ونثراً، على منهج التاكليف المدرسية التقليدية وأساليب النثر الفني. وكثيراً ما تأخذه نشوة التداعي في هذا الحديث الخاص مع القارئ، فيورد القول بعد القول، أو يدعو المقام إلى الاسترسال والبيان من باب التزيد والاستحسان ومن أجل الذكرى والاعتبار.

والكثير من الظواهر والمعاني، التي يرد رفاعة الحديث عنها، ليست غريبة على القارئ فحسب، بل هي أيضاً غريبة على لفته، ولا بد أن يجد مقابلاً لها وأن يقربها إلى مدارك القارئ وخبراته، وهذا بدوره يواجه رفاعة كما سنرى بقضية اللغة وضرورة تبسيطها، وقضية الترجمة من بيئة حضارية إلى بيئة أخرى.

يلين رفاعة تقرير الرحلة في النهاية بتكليف من محمد علي الذي يسمى - أيا كانت دوافعه - إلى جلب العلوم الحديثة إلى مصر. فرفاعة لا يكتب كتابه للتعريف بباريس والمدنية الأوروبية بقدر ما يكتبه للتنبيه والتثوير، «وحدث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصناعات.

إن حدث أن أروع، كيف تنفادت الشعوب في أشياء، كثيراً ما لا تنفادت فيها... وكيف أن المدنية قد حسنت الآداب تحسناً كبيراً، وكيف ما تزال البراكيد الثلاثة hideous تحفظ لبربرية قوامها في أجزاء كبيرة من العالم...» (ص ٣)

ينهج ديينج نهج المستغاث، فيجمع أمثالتاً من الأخبار والمعلومات من كتب الرحلات ويشرحها من المصادر، ويطلق عليها في أبواب مفصلة مثل: المسكن، والبناء، والنساج، والملكية، والزواج، والمراة، والألباس، والرقص، والأعياد، والاحتفالات المرحية، والضيافة، والآداب والمعتقدات الخرافية... الخ.

٢٥ يذكر رفاعة كتاب ديينج في أكثر من موضع:

ص ٥٩، ١٢٠، ١٢١، ١٦٢، ٢٤٢.

فان كمال ذلك ببلاد الإفنجج أمر ثابت شائع والحق أحق أن يتبع» (ص ٤)

ويلج هذا الهدف التنويري على صاحب كتاب الرحلة فيدفعه إلى تضمين كتابه العديد من التبدل العلمية والإخبارية، وإن أخرجه عما هو يصدده «إلا أن منفعتها عظيمة وثروتها جسيمة» (ص ١٠٥) ويأخذ كتاب الرحلة شكله النهائي تحت إلحاح هذه الدوافع، فالقائلة الرابعة أشبه بتقرير مدرسي عن البعثة الدراسية المصرية في باريس وعما حصله صاحب الرحلة من علوم. أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان ملاحق إضافية. (المقالة الخامسة تفصل ثورة ١٨٣٠ في باريس وآثارها على النظام الفرنسي، والمقالة السادسة تتضمن نبذاً عن العلوم والفنون التي جاء ذكرها من قبل).

ووصف هذا العالم الجليلد الغريب في باريس يدعو صاحب الرحلة إلى تأمل ما كان وما يمكن أن يكون، ويدعوه إلى العودة بفكره إلى التراث والتاريخ.

ولا يتجده رفاة بكتابه - ربما لأول مرة منذ قرون - إلى جمهور مالوف وعلود بمحدود أعهد العلم في الأزهر وغيره من المعاهد الدينية، وإنما إلى جمهور عام في طور التكوين، وهو يكتبه يرمي - كما ستبين - دعائم هذا الجمهور الجليلد: «وقد حاولت في تأليف هذا الكتاب سلوك طريق الإيجاز وأرتكأ السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورد على حياضه، والوفود على رياضه ...» (ص ٥)

يسلك رفاة في «المقالة الرئيسية» من الرحلة مسلك الدراسات الانتوجرافية، فيمقد الفصل الأول منها لبيان موقع مدينة باريس ومناخها وطبيعة تربتها والطبقات التي تتكون منها. ولتحديد موقع باريس لا بد من شرح وسيلة التحديد، وهي خطوط الطول والعرض، وهذا يعني الأخذ بكروية الأرض. ورض أن رفاة في استطراد سابق يقدم لنا محاورة عن «كروية الأرض وبسطها» بين اثنين من علماء الدين، دون أن يحسم في هذا الجدل برأي، يقول هنا ببساطة:

«اعلم أن علماء الهيئة قد أوضوا بالأدلة كروية الأرض ... ثم صنعوا على هيئةا صورة، وصورها صورة الأرض ...» (ص ٤)

وبالمثل لكي يعرف القارئ بحالة الطقس في باريس، يشرح له أولاً «كيف تحسب درجة الحرارة» فيقول: «ومعلوم أن درجة الحر تحسب من شروع المتجمدات في اللوبان إلى حد فوران الماء، ودرجات البرد من شروعه في الجمود» (ص ٤٣).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاة الأشياء التي يتحدث عنها أن يذكر القارئ بنظائرها في مصر أو يقارن بينها وبين ما هي عليه في مصر، فيقول مثلاً: «ومن الأمور المستحسنة أيضا أنهم يصنعون عجاري تحت الأرض توصل ماء التهر إلى حمامات أخرى وسط المدينة، أو إلى صهاريج بهندسة مكلية، فانظر أين سهولة هذا مع ملء صهاريج مصر بحمل الجمال ...» (ص ٥٠)

ولا يقف الأمر برفاة عند ذلك وإنما يدعوه تداعي المعاني والخواطر إلى استطرادات عديدة. فالحدث عن شناه باريس القارص يدعوه إلى نظم قصيدة طويلة في مدح مصر يمهدها بقوله:

«فلو تمهدت مصر وتوفرت فيها أدوات العمران، لكأنت سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا، كما هو شائع على لسان الناس من قولهم: «مصر أم الدنيا». (ص ٤٨)

#### النظام السياسي:

«ولتكشف الخطاء عن تدبير الفرنسية ... ليكون تدبيرهم العجيب عبرة لمن اعتبر، فنقول: قد سلف لنا أن «باريس» هي كرمي بلاد الفرنسيين، وهي محل إقامة ملك فرنسا وأقاربه وعائلته المسماة البريون (بضم الباء الموحدة، وسكون الراء وضم الباء الثانية) ...» (ص ٧١). من البداية يصرح رفاة بإعجابه الشديد بالنظام الدستوري الفرنسي، فهذا «التدبير» - وإن قام على العقلانية وعلى الحقوق الطبيعية للإنسان، وإن أعوزته الشرعية الدينية - يحقق

لأصحابه العدالة والكفابة و «المران». ولكن رغم ما يضمنه رفاة في عرضه لهذا النظام من نقد صريح للحكم في البلاد الإسلامية، فن السير الادعاء أنه يدعو إلى الأخذ بهذا النظام أو الاحتذاء به. هناك مأخذ لا دفع له، يقف دونه وقبول هذا النظام دون تحفظ، وبهذا المأخذ يتم رفاة عرضه الحماسي للنظام الدستوري في فرنسا فيقول:

«من ادعى أن له حاجة تخرجه عن منبج الشرع فلا تكون له صاحباً فليته ضر بلا نفع»  
(ص ٨٥) ٢٦

ما ينطبع في ذهن صاحب «الرحلة» بوجه خاص هو نظام الحكم الذي يقوم على القانون وتوزيع السلطة والمسؤولية، لا على الأفراد، وما يكمله هذا النظام من «العدل والإنصاف»، وفي في عرفة مصدر المران والتقدم.

يفصل رفاة نظام الملكية المتقدمة وتكون المجالس التشريعية والنيابية، ثم ينقل إلى القارئ مواد الميثاق الدستوري الفرنسي (قانون لويس الثامن عشر):

«فلنذكره لك، وإن كان غالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم، لتعرف كيف قد حكمت عقولهم بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد، وكيف اتفادت الحكام والرعايا لذلك حتى عمرت بلادهم وكثرت معارفهم... فلا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً، والعدل أساس المران» (ص ٧٣).

ولا يكفي رفاة بهذه الترجمة، وإنما يعقبها «بملاحظات» للتنبية على ما تحمله مواد الميثاق الدستوري من معنى و«حكمة» قد تكون خافية. هذه الملاحظات هي حديث المؤلف الخاص مع قرائه.

فالمادة الأولى القائلة بالمساواة أمام القانون، معناها أن سائر الفرنسيين من رفيع ووضيع لا يختلفون في إجرام الأحكام المذكورة في القانون حتى إن البصوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره. فانظر إلى هذه

المادة الأولى فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل، وإسعاد المظلوم. وفي من الأدلة الواضحة على تقدمهم في الآداب الحضرة.

وما يسمونه الحرية و«ريون فيه»، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين بحيث لا يجوز الحاكم على إنسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبة، فهذه البلاد حرة... (ص ٨٠)

بهذا التعليق يعقد رفاة الصلة بين الشرق والغرب، أو بين خبراته في باريس وخبرات القارئ في مصر والبلاد الإسلامية. ويعرف رفاة «الحرية» في التعليق السابق بأنها «العدل والإنصاف» و«رفع الخيف والعسف». وهو المعنى الملموس القريب إلى فهم رفاة وإلى بيته وتراته الحضاري. (وهو من معاني الحرية من المنظور السوسيولوجي الحديث)

٢٦ يقول لويس عوض معلقاً: «وبنى هذا الكلام ببساطة أن رفاة الطوطوي يمان أنه يشرح للصيرين نظام الحكم في فرنسا ليدرسوا وليحتلوا نظراً لريته فهو مثل يحتذى» (المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث. المبحث الثاني «القاهرة ١٩٦٣»، ص ١٢٨) خير أن إيجاب رفاة الواضح بالنظام الفرنسي لا يعني أنه يدعو دعوة صريحة إلى «الأخذ به» كما يلح الدكتور لويس (نفس المصدر، ص ١٢٩). وليس قارئه دراسة الدكتور لويس بسهولة كيف تعلق «ليبرالية» المفسر على نصوص رفاة، فليس في تحليل الإبريز «ما يؤيد قول المفسر: «بعد هذا أول دعوة فكرية صريحة إلى فصل الدين عن الدولة وإلى إقامة مجتمع مدني لا تنبع الشرائع فيه من قواعد الدين» (ص ١٣٩).

يقول رفاة يوضح تحت عنوان «المثل والشرع» في مؤلفه «المرشد الأمين للبات والدين»: «فكل رفاة لا تكن سياسة الشرع لا تترك العقالية الحسنة، فلا عبرة بالنصوص القاصرة الذين حكموا عقولهم بما اكتسبوا من الحوليات التي ركزوا إليها تحسناً وتقييماً، وظنوا أنهم فاروا بالمقصد يتبعه المجدد، فينبغي تعليم النصوص السياسية بطرق الشرع، لا بطرق العقل المجردة، يعلمون أن الشرع الشريف لا يحظر جلب المنافع ولا دحر المفاسد، ولا يتاني الضعافات المستعصية التي يحترها من مناهم الله تعالى العقل والحلم والاعتدال» («الأعمال الكاملة» الجزء الثاني، ص ٢٨٧) وهذه فقرة من فقرات عديدة في «المرشد الأمين» وفي غيره من مؤلفات رفاة تصور موقفه من هذه القضية.

٢٧ انظر ص ٢١٢، ٢١٤، ٢١٩. يسبب رفاة في الحديث عن الحرية عند العرب فيقول: «وأما الحرية التي تتطلبها الإفرنج وألمنا فكانت أيضاً من طباع العرب في قديم الزمان...» (ص ٢١٤) ويؤكد رفاة على مفهوم «الحرية» عند العرب فيورد كلمة عمر بن الخطاب الشهيرة: «من استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أشراراً» (ص ٢١٩).

من حيث إن كل حيف أو ظلم يقع على الإنسان في أية صورة من الصور هو تعقيد لحريته ولقنونه على ممارسة الحرية).

ويؤكد رفاة مفهوم «الحرية» بالمعنى المذكور في مواضع أخرى من تملخيص الإمبر ٢٧، وبمعكس بذلك المنظور التاريخي العربي لمفهوم «الحرية» في هذه المرحلة، قبل أن تسرب النظريات الليبرالية السياسية إلى العالم العربي، فتغطي أشكائها وأوديتها على حاجات الطبقات الشعبية إلى التحرر الشامل<sup>٢٨</sup>

وأياً كان الأمر فإن رفاة يؤكد في التعليق على هذه المادة الأولى من مواد الدستور الفرنسي على مبدأ سيادة القانون، غير أنه لا يتأمل الشروط التاريخية والأطر الاجتماعية الاقتصادية لهذه المادة الأولى وغيرها من مواد الدستور الفرنسي وارتباطها بصعود البرجوازية اقتصادياً وبالثورة البرجوازية على النظام الإقطاعي الطبقي وعلى نظام الامتياز والحقوق الطبقية، الذي وقف طويلاً دونها والانطلاق الاقتصادي. فالبرجوازية الفرنسية في ثورتها من أجل الحرية تسمى في الجوهري إلى التحرر من القيود التي تكبل نشاطها الاقتصادي وزعتها التوسعية.

والواقع أن رفاة ينظر إلى النظام الدستوري الفرنسي كجوهري وحكمة أو كشيء ثابت دون معرفة بشروطه وجوهره التاريخي ومضمونه الاقتصادي ووظيفته التبريرية في يد البرجوازية الصاعدة، وربما لم يكن يوسمه في هذه المرحلة المبكرة من اللقاء الحضاري أن ينظر إليه غير ذلك.

ويمثل مفهوم «الحرية الشخصية» ركناً أساسياً من أركان الأيديولوجية التحررية البرجوازية والنظام الدستوري. إذ يؤكد فردية الفرد ويؤكد على قدرته الإنجازية باعتبارها الدعامات الأساسية للمجتمع العلماني الحركي الجديد. ولكن تبدو هذه القضية بعيدة كل البعد عن آفاق بيئة رفاة الحضارية التاريخية (فهي غريبة كل الغرابة عن طبيعة البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية في ظل المجتمع الزراعي

القبضي، وفي ظل نظام الطوائف والحرف والطرق في مصر، وفي ظل الركود الاجتماعي وانقسام المجتمع إلى «عامة» و«خاصة». فليس في هذا المجتمع الذي تنظم فيه جميع الفئات - باستثناء الطبقة الحاكمة - في أنظمة مهنية وحرفية ودينية، وحيث تستغرق هذه الوحدات الصغيرة كل مجالات الحياة، بل وتنعكس على التقسيم الداخلي لمدينة القاهرة إلى حارات وأحياء وبوابات تحرسها، ليس في هذا المجتمع ثغرة ما لأي سلوك آخر غير السلوك الذي تفرقه الجماعة ولا غرابة أن يتعبر رفاة في إيجاد مقابل لتعبير «الحرية الشخصية» *liberté individuelle*، وهو ما تنص عليه المادة الرابعة من الدستور، فيترجم:

leur liberté individuelle est également garantie . . .  
«الحرية الشخصية مكفولة بالمثل . . . آخ»

بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل بها، ويضمن له حريته فلا يتعرض له إنسان إلا ببعض حقوق مذكورة في الشريعة وبالصورة المعنية التي يطلب بها الحاكم». والإخلال بالمعنى المقصود هنا فادح، إذ تؤكد هذه الفقرة على مضمون الحرية الشخصية وتنص تأكيداً لحرية الفرد وأمنه على حد هذه الحرية فحسب الحدود التي يحددها القانون وعلى الالتزام بالقانون أيضاً في مطاردة الخارجين عن القانون. ومن المفيد أن نتأمل لحظة، تلك الترجمة التفسيرية لمفهوم «الحرية الشخصية» التي قدمها رفاة، فهو إذ يعبر عنها بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل

(٢٨) يقول لويس عوض: «لم يجد الطهطاري ما يقرب مفهوم الحرية السياسي والاجتماعي لأفهام معاصريه إلا أن يقول: إنها مرادفة للعدل والمساواة أمام القانون وهو تفسير خاطيء من الناحية الفقهية والفلسفية لأن العدل والمساواة قد يكونان نتيجة من نتائج الحرية، والحرية قد تكون نتيجة من نتائج العدل أو المساواة ولكن لا تطابق بين المبدأين لأن الحرية لا لا تقترن بالعدل والعدل لا يمتنع بغير الحرية» (المراجع السابق ص ١٣٣).  
والواقع أن الدكتور لويس يتحدث هنا كلياً عن هذه الأساس هو التحرر السياسي، وبمفهوم التحرر البرجوازي الليبرالي المحدود يطور المفهوم حول نفسه في دائرة مغلقة. ولم تشغل قضية التحرر السياسي بهذا المعنى فكر رفاة في حقيقة الأمر.

بها» يوضح في الحقيقة - سواء عن قصد أو غير قصد - المفهوم الأساسي الذي تستند إليه أيديولوجية التحرر الليبرالي الجورجزي.

ومهما يكن من أمر، فمن الواضح مما سبق أن قضية «الحرية الشخصية» لم تكن لتحتل مطلباً، أو تعبر عن حاجة من حاجات المجتمع المصري في ذلك الوقت، وهو ما يبين مدى ارتباط فهم رفاة واستيعابه للنظام الدستوري الفرنسي بـ «ثغرات بنيته الأصلية»<sup>٢٩</sup>

وليس من الغريب أن تثير رفاة بوجه خاص المادة الثانية من الدستور القائلة بالمساواة في الضرائب: «كل إنسان على حسب ثروته» فهذه المادة «محض سياسية»، أي أنها من باب الأعراف المدنية والدنيوية. وبالرغم من ذلك فالأخذ بها - كما يرى رفاة - محيد، بل مرر شرعاً: «ويمكن أن يقال: إن الفرد (الضرائب) ونحوها لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس... وربما لها أصل في الشريعة على بعض أقوال مذهب الإمام الأعظم... ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحداً يشكو من المكوس والفرد والجلبايات أبداً، ولا يتأرون بها بحيث إنها تؤخذ بكيفية لا تضر المعطي، وتنفع بيت مالهم خصوصاً وأصحاب الأموال في أمان من الظلم والرشوة.» (ص ٨١).

إن توقف رفاة عند هذه المادة من مواد الدستور الفرنسي عظيم الدلالة، لا لصحة ما يورده في التعليق السابق من أن «المساواة في الضرائب» في فرنسا عميقة ومكفولة في التطبيق، فالحركات والانفاضات الثورية في فرنسا في القرن الماضي تناقض هذه الحقولة، وإنما لأن رفاة يصوغ من خلال انطباعاته في باريس قضية القضايا في ظل الحكم التركي، وفي المجتمع المصري الزراعي الفيفي منذ قرون بعيدة، ألا وهي قضية توزيع الضرائب وتحصيلها و «المكوس» وتعددها وما يرتبط بهما من قسر واعتساف وكبت اقتصادي وغير اقتصادي، وقد أخذت هذه القضية صورتها المدمرة في ظل نظام الالتزام، ولم تتغير من حيث

الجوهر بعد إلغاء محمد علي للالتزام. بل إن نظام محمد علي الجديد (مسؤولية القرية الجماعية عن الضرائب واحتكار المحاصيل) قد أدى إلى أول موجات جماعية من ريف مصر. وأياً كان الأمر فهذه هي «المادة» الوحيدة من مواد الدستور الفرنسي، التي يدعو رفاة صراحة إلى الأخذ بها، ويرى، وهو الشافعي، أن لها ما يبررها وفقاً للمذهب الإمام أبي حنيفة.

ويجمل رفاة شرح النظام السيامي الفرنسي، وما جد عليه بعد ثورة ١٨٣٠ مشيراً إلى أصوله الوضعية والفعلية فيقول: «إن أحكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية وإنما هي مأخوذة من قوانين أخرى، غالباً سيامي، وهي مخالفة بالكليّة للشرائع وليست قارة القروع، ويقال لها: الحقوق الفرنسية أي حقوق الفرنسية بعضهم على بعض» (ص ٨٤/٨٥).

وكان لثورة ١٨٣٠، التي عاشها رفاة في باريس قبيل عودته، وقع عميق عليه، دعاه إلى تفصيلها في مقال خاص أضافه إلى كتاب الرحلة، وهو المقال الخامس: «في ذكر ما وقع من الفتنة في فرنسا وهزل الملك قبل رجوعنا إلى مصر، وإنما ذكرنا هذه المقالة لأنها تعد عند الفرنسية من أطيب أزمانهم وأشهرها بل ربما كانت عندهم تاريخاً يؤرخ منه».

ونلمس من هذا المقال ومياً ناضجاً بالقوى المحركة للثورة على نظام الملكية المطلقة ومعنى ممارسة الحرية السياسية وحرية التعبير في ظل النظام الدستوري الليبرالي. ومحور ثورة الفرنسيين عام ١٨٣٠ التي انتهت بدسم النظام الملكي الدستوري - كما يرى رفاة - هو خروج شارل العاشر على مبدأ الحرية، في أمة قد ألغت الحرية: «فلو أنهم في إعطاء الحرية لأمة بهذه الصفة حرية، لما وقع في مثل

(٢٩) يرتبط مطلب الحرية الغربي في ذهن رفاة حتى نهاية حياته بمفهوم العدالة، فترأى يقول في كتابه «المشهد الأمين لثبات الدين» (١٨٧٢): «وما نسبوه بالملك والاحسان يميزون عنه بالحرية والتسوية» «الأعمال الكاملة». بيروت ١٩٧٣، (١٥/٢)

هذه الحيرة، وزل عن كرسية في هذه الحقبة الأخيرة، ولا سيما وقد عهد القرنسلاوية بصفة الحرية وألّفوها واعتادوا عليها وصارت عندهم من الصفات النفسية، وما أحسن قول الشاعر :

وللناس عادات وقد ألفوا بها

لما سنن يرعونها وفروض

فمن لم يعاشرهم على العرف بينهم

فذاك ثقيل عندهم وبغيض

(ص ١٧٢/١٧٣)

فالمملك ومؤيدوه من الوزراء ورجال البلاط ورجال الدين قد خانوا «مذهب الحرية»، فكان أن خرج عليهم «الحريون» (الليبراليون) وحاربوهم تحت «يرق الحرية» (علم الجمهورية). ويلخص رفاة التغيير الأساسي الذي أدخل على الدستور الفرنسي بعد الثورة، فيشير إلى أن الرأي قد استقر على تسمية الملك... «بملك القرنسلاوية لا بملك فرنسا» (ص ١٧٨) «فإنهم يقولون: إنه ملك بإرادة ملته وبتمليكهم له، لا أن هذه خصوصية خص الله سبحانه وتعالى بها عائلته من غير أن يكون لرعيته منخلة، فظهر من هذا أن قوله بفضل الله معناه عندهم باستحقاقه لذلك بولادته ونسبه كما أن قوله ملك فرنسا معناه صاحب الأرض والسلطنة عليها. وإلا فلو كان عندنا لاستوت العبارتان فإن كون الملك ملكا باختيار رعيته لا ينافي كون هذا صدر من الله تعالى على سبيل التفضيل والإحسان. ولا فرق عندنا مثلا بين ملك العجم وملك أرض العجم.»

(ص ١٧٨/١٧٩)

إن تعاطف رفاة في هذا العرض وانتصاره الصريح لفرق المعارضة ولنظام الحكم الدستوري، لا يعني - صراحة أو ضمنا كما يذهب المعلقون - أنه يدعو إلى الأخذ به في البلاد الإسلامية. بل من الواضح من الاقتباس السابق ومن فقرات أخرى أن قضية «فصل الدين عن الدولة» كضرورة موضوعية حيوية في المجتمعات الحديثة وبالتالي في

البلاد الإسلامية، لا تلح عليه، فلا يرى رفاة مثلا في التفرقة السابقة بين «ملك فرنسا وملك الفرنسيين» تعارضا ما أو دلالة هامة في حالة البلاد الإسلامية. ولا جدال في أن رفاة يشرح فيما أوردنا بعبارة الخاصة «الفرق بين فكرة التفويض الإلهي وفكرة العقد الاجتماعي»<sup>٣٠</sup> ولكن دون إدراك كامل بالتعارض التام بين الفكرتين، وليس هناك ما يؤيد القول: إنه يدعو إلى الأخذ بفكرة العقد الاجتماعي في البلاد الإسلامية، وإنه ما أتى بالعبارة الأخيرة في هذا الكلام إلا لجرد الشرح وتقريب الفكرة إلى قرائه<sup>٣١</sup> فهذا قلب تام لمعنى العبارة، وبهذا النحو في التفسير يحمل حديث رفاة أفكارا وتخلع عليه نظريات سياسية حديثة، لا تتفق ومضمون الحقبة ولتطلعات التاريخية التي عبر عنها.

إن رفاة قدم إلى قرائه نظاما سياسيا متكاملًا يقوم على الحقوق الطبيعية وحقوق الإنسان، ودون إعجاب وحماسه لهذا النظام ما استفاض في عرضه هذا العرض الثاقب. وبالرغم من ذلك فهو لا يتحدث عن هذا النظام كنموذج للنقل والاقتباس، وما كان له أن يفكر في ذلك دون توفر أدنى أسباب ومقومات هذا الفكر في البلاد الإسلامية في ذلك الوقت. وإنما يتحدث رفاة عن هذا النظام كنموذج حضاري آخر مغاير في أصوله للنموذج الإسلامي، وكنموذج يحقق لأهله - رغم ذلك - «العدالة» و«الحرية» و«ال عمران».

ومهما يكن من أمر فهذا العرض السياسي الذي قدمه

(٣٠) انظر د. محمد فهمي حجازي: أصول الفكر العربي الحديث منذ الطوطاري مع النص الكامل لكاتبه، و: تحليل الإبريزه القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٣.

(٣١) المرجع السابق، ص ٤٤. وما نلاحظه على دراسة الدكتور محمد فهمي حجازي الفكر السياسي منذ الطوطاري، على ما تنسم به من غاية فائقة وعلى ما يذله فيها صاحبها من جهد، أنها تتجنب إلى تحميل نصوص رفاة الكثير من الأفكار الاصطناعية والنظريات السياسية الحديثة... وتتلاق في استنتاجاتها وفقا لذلك. وتظل هناك حرة فائقة تفصل بين نصوص رفاة وبين النتائج النظرية التي يذهب إليها الباحث.



رفاعة في كتاب الرحلة يمثل أول محاولة «لتأصيل الفكر السياسي في العالم العربي»<sup>٢٢</sup>، فإن تقديم هذا النظام السياسي وحده يتضمن دعوة إلى التفكير والبحث فيما هو قائم وبالأول وما يجب أن يكون، وعن طريق الاحتكاك بهذا النظام الغربي بدأ التفكير في تجديد نظام الحكم الإسلامي والسؤال عن طبيعته وأحكامه وأصوله الأولى وقبوضه، وهو ما نلمسه بوضوح في مؤلفي رفاعة: «مناهج الألباب المصرية» (١٨٦٩) و«المرشد الأمين، للبنات والبنين» (١٨٧٢).

#### الترجمة الحضارية:

يواجه رفاعة مشكلة التعبير في نقل الظواهر الحضارية الغربية، وفي تقديم «العلوم المفقودة» في البلاد الإسلامية. ولا غرابة أن يعد «الترجمة» لذا «علما» من بين «العلوم والفنون المطلوبة» (ص ١٠)، فيقول في مقدمة الرحلة: «فن الترجمة، يعني ترجمة الكتب، وهو من الفنون الصعبة، خصوصاً ترجمة الكتب العلمية، فإنه يحتاج إلى معرفة اصطلاحات أصول العلوم المراد ترجمتها، فهو عبارة عن معرفة لسان المترجم عنه وإليه والفن المترجم فيه» (ص ١١) بهذه العبارة يحدد رفاعة شروط فن الترجمة ويبدأ مرحلة هامة جديدة في قصة النقل والترجمة إلى العربية في العصر الحديث، هذه القصة التي لم تكتب بعد<sup>٢٣</sup>. وتدعوه الترجمة التي يمارسها في كتاب الرحلة بالمعنى الشامل لكلمة ترجمة والتي اتخذها مادة لتخصصه في باريس، تدعوه إلى طرق أبواب جديدة من التنظير والمقارنة:

من ذلك حديث رفاعة عن التفاضات في الأساليب اللغوية بين الفرنسية والعربية وبالتالي في النطق الأدبي والفهم الجمالية.

فالفرنسية كما - يقول «من أشيع الألسن وأوسعها، بالندبة لكثرة الكلمات غير المترادفة، لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، فإنه خال عنها، وكذلك غالب المحسنات البديعية المعنوية، وربما

عد ما يكون من المحسنات في العربية ركافة عند الفرنسيين، مثلاً: لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم، وكذلك مثل الجناس الثام والناقص فإنه لا معنى له عندهم وتذهب طرافة ما يترجم لهم من العربية بما يكون مزينا بذلك» (ص ٥٩/٦٠).

والفرنسية مدخل رفاعة إلى «العلوم والفنون المفقودة»، ومن الطبيعي أن تربط هذه العلوم والفنون في فكره باللغة التي تعرف بها عليها، وأن يرى في الفرنسية أداة ووسيلة طيبة لنقل هذه العلوم ونشرها، وليس غريباً أن يتأمل رفاعة قضية «اللغة» من الوجهة الوظيفية أي كأداة «للعلم والنقل» وكوسيلة من وسائل الاتصال ونقل المعلومات:

«ومن جملة ما يعين الفرنسيات على التقدم في العلوم والفنون سهولة لغتهم وسائر ما يكلها، فإن لغتهم لا تحتاج إلى معالجة كثيرة في تعلمها، فأني إنسان له قابلية وملكة صحيحة يمكنه بعد تعلمها أن يطالع أي كتاب كان، حيث إنه لا التباس فيها أصلاً، فهي غير متشابهة. وإذا أراد المعلم أن يدرس كتاباً لا يجب عليه أن يحل ألفاظه أبداً، فإن الألفاظ مبينة بنفسها.

وبالجملة فلا يحتاج قارئ كتاب أن يطبق ألفاظه على قواعد أخرى بدائية في علم آخر، بخلاف اللغة العربية مثلاً، فإن الإنسان الذي يطالع كتاباً من كتبها في علم من العلوم يحتاج أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها» (ص ١٣١).

«وأما كتب الفرنسيين فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شروح ولا حواش إلا نادرة... فالمثني وحدها من

<sup>٢٢</sup> المرجع السابق، ص ٤١

<sup>٢٣</sup> من الأبحاث الرائدة في هذا المجال بحث الدكتور جمال الدين الشيال «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في مصر منذ علي» مصر ١٩٥١ ورسالة الدكتوراة لطيفة الزيات «حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر ما بين ١٨٨٢-١٩٢٥ وعلى ارتباطها بصحافة هذه الفترة» (رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة القاهرة، كلية الآداب يونيو ١٩٥٧)



باريس، كشك المرور.

وقضية تراكم التراث النحوي العربي واستقلاله عن الحاجات التعليمية وعن حاجات الاستخدام العملي. ويتطرق رفاة إلى ما كان راسخاً في عصره - وما زال من مقومات الفكر السلفي - بأن لا علم بدون معرفة اللغة العربية، فيشير إلى أن لكل لغة «أجرونيها وأصطلاحها»: «... فحيثما ليست اللغة العربية هي المقصورة على ذلك، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك ... فن الجهل أن يقال: إنه (العالم بلغة أخرى) لا يعرف شيئاً بدليل جهله باللغة العربية ...» (ص ٦١).

فالعالم - كما يقول - هو «الملكة ولا يرتبط بلغة بعينها ...» (ص ٦١).

وتدفعه خبرته العلمية الوضعية الجديدة إلى نقد ما يسمى بعلوم العربية، وإلى الشك فيما يضي على هذه العلوم من أهمية باللغة:

«والظاهر أن هذه العلوم جدية بأن تسمى مباحث علم

أول وهلة كافية في إفهام مدلولها، فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكاة الألفاظ، فيصرف سائر همته في البحث عن موضوع العلم ... من غير أن ينظر إلى إعراب العبارات، وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتجنيس وقد خلت عنه، وأن المصنف قدم كذا، ولو أخره كان أولى ... ونحو ذلك» (ص ١٣١/١٣٢).

يعيب رفاة على معاصريه من أهل العربية الاستغراق في تقصي «المعنى» دون «المعنى»، فهم يقرؤون من أجل «محاكاة الألفاظ» ومن أجل التصويب والتخطئة حسب قواعد الصنعة المعيارية، ومن أجل التخريج والمماكحة، ومن ثم يحصر الفكر والعلم في قيود اللغة وأحكامها النمطية، وفي دائرة الجدل اللفظي والذهني ... وهكذا أبرز هذا الاحتكاك الحضاري قضية اللغة والعلم



٥٠ من معرض الدلم

التعبير حتى يمكن لكل الناس الورد على حياضه<sup>(ص)</sup> ولهذا لم يتقيد أحيانا بسلامة الأسلوب العربي، ولم يلتزم أوضاع اللغة الفصحى، ولكنه وجه همه إلى أن يرسم صورة واضحة مفهومة بما رأى وحصل وأن يزيد في ثروة قومه الثقافية والاجتماعية... (ص ١٥). ٣١ ولا شك في بواعث رفاة التنويرية والتعليمية، بل هي عصب كل ما خطه من مؤلفات. وكتاب الرحلة بطبيعة موضوعه موجه إلى جمهور عام، أو بتعبير العصر إلى الخاصة و «العامة» على حد سواء. ولكن من العسير أن تصدق أن رفاة وهو الشيخ الأزهرى قد تجاوز عن قصده «أوضاع اللغة الفصحى». ثم إن هذا التفسير الاعتذارى لا يوضح لنا

العربية فقط، فكيف يكون كل من الشعر والقريض والقفية علما مستقلا برأسه وكل من النحو والصرف والاشتقاق علما برأسه... (ص ٦١).

والواقع أن كتاب «الرحلة» يشكل نموذجا أدبيا فريدا عظيم الدلالة إذ يجمع بين التأليف والترجمة. ومن الترجمات المباشرة مواد الدستور الفرنسي التي أشرنا إليها والنبذة المعنونة «بنصيحة الطبيب»، وبعض الرسائل الموجهة إلى رفاة وغير ذلك من فقرات أخرى قصيرة متفرقة مأخوذة عن الصحف الفرنسية وغيرها من المراجع.

ويواجه رفاة في هذه الترجمة الحضارية - كما أشرنا - صعوبات جمة، سواء في النقل المباشر عن الفرنسية أو في «وصف» الظواهر ومشاهد الحياة الغربية، وفي تقديم العلوم والقنون الجديدة. ويقرر الأستاذ محمد خلف الله هذه الصعوبات مشيرا إلى أن المؤلف قد أخذ نفسه في كتاب الرحلة بـ «سلوك طريق الإعجاز وإرتكاب السهولة في

(٣٤) محمد خلف الله أحد، مسائل التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها. الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٦ ص ١٥.  
ولا ينبغي تفسير الأستاذ هر السنوني من ذلك كثيرا (انظر «مخاضات من نشأة لثرت الحديث وقطره»، القاهرة ١٩٦٢، ص ٢٨).

طبيعة الصعوبات التعبيرية التي واجهت المؤلف في هذه المرحلة المبكرة من النقل الحضاري.

ولهذه المشكلة شقان مترابطان: أولاً لغة التأليف المألوفة في عصر رفاعه، وثانياً الموضوع الذي يتناوله رفاعه، وهو موضوع جديد غير مأروف في الكثير من جوانبه على وسائل التعبير التقليدية وأساليبه في عصره.

وأكثر ما نلمس أساليب القصص التقليدية (أساليب الإنشاء)، في كتاب الرحلة في المقاطع «التعبيرية» والإيجائية، أي في تلك التي تفيض فيها مشاعر الكاتب فيستفيض فيها في الحديث، وفي تلك التي يعبر من خلالها عن موقفه من المشاهدات والأحداث، وفي الفقرات التي يتوجه فيها بحديثه إلى القاريء منها أو داعياً، شارحاً أو مؤكداً. في هذه المقاطع تأخذ نزع البيان والإفصاح، فيجئح إلى السجع ويغفل بالخصنات البيديعة، وكثيراً ما ينتقل الحديث في هذه الفقرات من النثر إلى الشعر لبيان أو التثبيت.

أما في المقاطع «الوصفية» من الكتاب فنلمس بوضوح تأثير العامية في الألفاظ والتراكيب، وليس هذا غريباً على لغة التأليف في عصر رفاعه وفي العصور السابقة عليه. ويكفي أن نصفح تاريخ الجبرتي حتى نتبين ما اتسمت به لغة النثر في ذلك العصر من تداخل ألفاظ العامية وقولها في أساليب القصص ومن ضعف الحس اللغوي وعقمه، وقد وصفت أسلوب الجبرتي بأنه أسلوب شعبي يقترب من «اللغة الدارجة في بعض الظروف» وهو «يرسل الكلام لإرسالاً كما أرسلته العامة أو صاغته الحادثة»<sup>٣٥</sup>

فالجبرتي، رغم أنه من علماء زمانه ومن حملة اللوق الفني والأدبي في عصره، يجري قلمه دين تحفظ أو حرج بما تأتي به الحوادث والوقائع اليومية، متمثلاً بحس العامية بها، منفعلاً عما تحمله من خير أو شر ومستخدماً الفاظ وتراكيب العامية والتركبة وإن ارتفع في بعض الفقرات، خاصة في «الترامج» إلى القصص<sup>٣٦</sup> (ومن العسير أن نتخيل سفر الجبرتي وقد صب ما يحويه من «جليل الأمور ووضيعةا» ومن أعجاز

الخاصة والعامية في قوالب النثر الفني حينئذ دون أن يفقد أهم السمات التي جعلت منه مرجحاً فريداً يصور حياة عصره أصديق تصوير).

كان هذا «الأسلوب الشعبي» أو هذا الأسلوب الذي يميل في جوهره إلى العامية وإن ارتفع في الظاهر أو ارتفع أحياناً إلى القصص هو الأسلوب الطبيعي المألوف لتناول شؤون الحياة الجارية في عصر الجبرتي وفي القرون السابقة عليه<sup>٣٧</sup>. فاللغة الرسمية أي لغة الدولوين هي التركية، والقصص هي لغة العلوم الأزهرية ولغة النظم ولغة الرسائل والمحاورات الإخوانية (من تهنته أو تعزته ومن عتاب أو مدح وما إلى ذلك) أما لغة الحياة والاجتماع فهي الدارجة. بمعنى آخر: إن تأثر رفاعه في «كتاب الرحلة» بأساليب العامية أمر طبيعي، وليس مرده سعي المؤلف إلى التيسير وإن صح هذا المسعى. على أن رفاعه بمحاولته تطويع اللغة للتعبير عن الحياة اليومية وعن المظاهر الحضارية وعن المعاني والمقاصد الجديدة، وبمحاولته تقريبها إلى الفهم العام يضع أولى لبنات النهضة اللغوية والأدبية الحديثة وزراه بالفعل في «كتاب الرحلة» بفضل هذا الجهد ويفضل المادة الجديدة التي يعرضها يتخلص إلى مدى بعيد من افعال النثر الشائع ولتواتره في عصره.

ولعل الهوة العميقة التي تفصل موقف الاتصال الاجتماعي أو اليومي عن موقف الاتصال بالقصص هي التي دفعت رفاعه في أحد مؤلفاته التالية إلى القول بأنه لا مانع «أن يكون

٣٥ انظر مقنة «مجال الآثار في التراجم والأخبار» تحقيق وشرح حسن محمد جعفر وعبد الفتاح السرياني والسي إبراهيم سالم. الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٨، ص ٨-٩.

٣٦ لم تدس حتى الآن لغة الجبرتي دراسة شاملة وما زالت المحاولة الأولى في هذا الباب من أهم المحاولات وإن انتصرت على المفردات:

Alfred von Kremer, Beiträge zur arabischen Lexikographie, Wien 1883/84.

٣٧ انظر مثلاً كتاب الشيخ عبد الله الشراقي، شيخ الجامع الأزهر، للمسي: «تحفة الناظرين في من ولي مصر من الولاة والسلاطين» الذي وضعه عقب خروج الحملة الفرنسية من مصر وهو مؤلف في التاريخ وبين بوضوح كيف استعصت لغة التأليف في غير موضوعات الفقه والدين.

لها (اللغة الدارجة) قواعد قريبة المأخذ تضبطها وأصول على حسب الإمكان تربطها ليتعارف أهل الإقليم حيث نفعها بالنسبة اليهم عميم، وتصنف فيها كتب المتافع العمومية والمصالح البلدية، وأما الزينة الحقيقية للؤل الإسلاميه... فهي معرفة لسان العرب الصحيح والحصول على ملكة التكلم بكلامه الصحيح<sup>٣٨</sup>.

اللغة في منظور رفاة الجديد ليست غاية، وإنما أداة، أو كما يقول «آلة للعلوم الحقيقية، عقلية أو نقلية»<sup>٣٩</sup>. ويرى رفاة أن «صناعة» الفصاحة والبلاغة من «أشرف الفضائل وأعلاها درجة» (ص ٣، ٤) ويضيف قائلا:

«والمنثور منها أشرف من المنظوم، لأن الإيجاز إنما اتصل بالمنثور دون المنظوم وأرباب النظم أكثر من كتاب النثر... وليس ذلك إلا لوعورة مسالك النثر وبعد مثاله...»<sup>٤٠</sup>.

هذا الحديث هو أيضا صدى للحاجات الجديدة التي تلح على رفاة. فلا حاجة للنهضة التي يعبر عنها نظام محمد علي إلى صناعات النظم، وإنما حاجتها إلى المترجمين والكتّاب القادرين على نقل ونشر العلوم والمعارف الجديدة وبالتالي إلى إحياء اللغة. ولذا يقول رفاة أيضا إن «الكتابة غير معرفة النحو والعربية»<sup>٤١</sup>، فمن يحترف «الكتابة والإنشاء» مكلف أن يخوض في كل معنى من المعاني لأن كلامه يمر على أسماع شئ، من خاصة وعامة، وذوي أفهام ذكية، وينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة لأنها إن لم تكن كذلك، فلا تكون فصيحة، وأن تكون مركباته مما تفهمه الخاصة والعامة، ما لم يكن مقصودا للخاصة، فإنه يتفاوت بدرجات من خوطب به<sup>٤٢</sup>.

وهكذا تبرز قضية اللغة وقضية الاندراج اللغوي في العربية لأول مرة في العصر الحديث وتدخل دائرة الوعي العربي في صورتها الجديدة تحت إلهام حاجات العصر والنهضة. وواضح من الاقتباسات السابقة أن رفاة لا يواجه هذه القضية من منظور نظري، وإنما من خلال الممارسة، تدفعه إليها الحاجة إلى نقل «العلوم والفنون والصنائع» والحاجة إلى

نشر هذه المعارف بين أبناء الشعب عامة. فرفاعة لا يعرف القليل أو الكثير عما سمي فيما بعد بقضية «اللغة العربية بين خصومها وأنصارها».

ونلخص ما سبق فنقول: إن الكثير من الميادين التي يتطرق إليها رفاة في «تلخيص الإبريز» من ميادين العامية، أي من تلك التي اقتصر التعبير عنها في العربية أو كاد التعبير عنها يقتصر منذ قرون طويلة على العامية (كالموضوعات المتعلقة بالملبس والسكن وأمور الحياة اليومية)، هذا إلى جانب الكثير من الظواهر الجديدة الغريبة على لغة التعبير الفصحى والدارجة على حد سواء (كالنظام السياسي الدستوري ومصطلحات العلوم والفنون ومظاهر الحضارة الحديثة).

وقد سلك رفاة في سبيل تذليل هذه الصعوبات (في «تلخيص الإبريز») مسالك عدة، فاستعان على ذلك بالألفاظ العربية القديمة وباستقانا الكلمات وبالتعريب عن الفرنسية، واستخدام ما هو شائع متداول في عصره من ألفاظ معربة، وبالنقل عن العامية وكثيرا ما كان يلجأ إلى وصف المقصود بالمصطلح الأجنبي دون أن يضع مقابلا له<sup>٤٣</sup>.

وبهذا كان الأمر، فكتاب الرحلة يقوم على الإنشاء والترجمة في نفس الوقت، ويفتح لغة ميادين الاجتماع والعلوم، هذه الميادين التي هجرتها منذ قرون، ويؤكد تحت تأثير العلوم الوضعية والمعارف الجديدة أن اللغة وسيلة لا غاية تقصد لذاتها، وإن لم يتحرر المؤلف كلية من قيود

(٣٨) أنوار تطبيق الجليل في اخبار مصر يترقيق بني اسميل، الجزء الأول، القاهرة ١٨٦٨، ص ٥١٥.

(٣٩) المرشد الأمين - الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٢١.

(٤٠) المرشد الأمين - الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٠٣.

(٤١) المرشد الأمين، ص ٤٠٢.

(٤٢) المرشد الأمين، ص ٤٠٤/٤٠٥.

(٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب «رفاعة رافع الطبطبائي» تأليف أحمد أحمد بدوي، القاهرة ١٩٥٩، الطبعة الثانية ص ٢١٣-٢١٥، وكذلك في مقال:

J. Heyworth-Dunne, Rifa'ah Badawī Rāfi' at-Tahṭāwī, BOAS, Vol. ١٥, Part 4, pp. 406-415.

« فإذا نظرت بعين الحقيقة رأيت سائر هذه العلوم المعروفة معروفة تامة هؤلاء الإفرنج ناقصة أو مجهولة بالكلية عندنا، ومن جهل شيئا فهو مقتر لمن أتقن ذلك الشيء » (ص ١٢).

« اعلم من المركز في أذهان هؤلاء الطوائف محبة المكسب والشغف به ... ثم إن أعظم التجارات وأشهرها في باريس معاملات الصبارة (ص ١٢٣).

« ولندكر مجامع العلماء والمدارس المشهورة وتزائن الكتب ونحو ذلك نعرف به مزية الإفرنج على غيرهم ... » (ص ١٣٤)

« ومن الأشياء التي يستفيد منها الإنسان كثير القوائد الشاردة، التذاكر اليومية المسماة الجرنالات جمع جرنال ... » (ص ١٤٤)

والمنظور الذي يوجه رفاعة في عرضه لأوجه المدنية الأوروبية هو غياب هذه الأوجه أو ما هي عليه في مصر وما يجب أن تكون عليه، أو هو ما هو شائع عنها من أحكام خاطئة. وهو ينظر إلى الحضارة الأوروبية كمجموعة من المظاهر الحضارية، وتعليله لها تعليل عام، لا يتجاوز عادة السمات إلى تحليل المقومات والبنى الاجتماعية، على أنه يأخذ منها موقف الناقد الاجتماعي وموقف المتأمل في أسباب الرقي والتأخر، ويقيسها في النهاية بموازين المصلحة العامة ومعايير الأخلاق.

والصورة التي تنطلق في ذهن رفاعة عن المجتمع الفرنسي - بالمقارنة بالمجتمع المصري - هي صورة مجتمع حركي علماني متعدد المظاهر، لا يرتكن إلى الموروث ولا يكتفي بالموجود، ولا يقوم على التسلسل، وليست الحدود فيه بين الخاصة والعامة - الحدود الثقافية والاجتماعية والمادية - حدودا فاصلة قاطعة.

ومن أركان هذا المجتمع النظام السياسي الدستوري

الدوق الأدبي التقليدي في عصره. ومن الواضح أن دوافع رفاعة هي دوافع تربية تنويرية، فهو يضع كتابه - كما يقول في المقدمة - لكل الناس، ولا غرو فأهم ما تبرزه وتعتبر عنه هذه الترجمة الحضارية التي يقدمها رفاعة في « كتاب الرحلة » هو الحاجة إلى تخطي الموانع والحواجز الدينية التي تفصل بين الخاصة والعامة، وبالتالي الحاجة إلى تخطي تلك الدائرة المغلقة التي مورس فيها العلم في المعاهد الدينية بعيدا عن مجالات الحياة وتخطي الحيز الضيق الذي اقتصر عليه العلم في الشرق.

### المظاهر الحضارية:

في « تحليل الإبريز » ينتقل المؤلف من موضوع إلى موضوع ومن فن إلى فن ومن ظاهرة إلى أخرى، وحين ينتهي إلى « الخاتمة » نحس أن « كتاب الرحلة » لم ينته بعد، وكأنه مقدمة لسفر كبير، فأكثر ما يطالعنا في « كتاب الرحلة » هو طموح المؤلف الموسوعي أو شبه الموسوعي.

رفاعة في الأهم أشبهه بسائح يرحل في أروقة معرض أو متحف من المتاحف، ولكثرة ما تقع عليه العين من « غرائب وعجائب » لا يسعه أو ليس بوسعه إلا أن يقتنص منها الأسماء والعناوين وأن يلحق بها بعض الشروح، فهو يملأ صفحات طويلة من مؤلفه بقوائم لفروع العلم والمعرفة (ص ١١/١٠)، ويأسماء المعاهد والجمعيات العلمية والأدبية (ص ١٣٨-١٤٣) وأسماء المكتبات والمتاحف والحدائق العامة (ص ١٣٤/١٤٥) ودور « الملاهي » (ص ٩٦/٩٧) ووسائل الاتصال والمواصلات (ص ١٢٥) ... إلى غير ذلك من الأسماء والمصطلحات والإشارات والنبد والإحصاءات<sup>٤٤</sup> ويقول رفاعة في ذلك:

« وبالجملة فلا يمكن وصف مدينة باريس مع تفصيل عليها وفنيها إلا أنه يمكن التعبير عن ذلك إجمالاً كما ذكرناه » (ص ١٤٦).

ويقدم رفاعة لما يعرضه من المظاهر والظواهر ويعلق عليها بعبارة متشابهة تكاد تسيطر على نمط واحد. مثال ذلك:

(٤٤) تبدو جاذبية الأرقام والإحصاءات على الرحالة العرب إلى أوروبا في القرن الماضي بصورة أوضح من كتاب فابن الشدياق « كشف الغبا عن فنن أوروبا » (١٨٥٤).

ومؤسسات الرعاية الاجتماعية والصحية. ولكن هذه الصورة يشوبها الكثير من الظلال، فباريس وإن كانت - كما يقول رفاة - «أحكم سائر بلاد الدنيا» و«أثنية الفرنسية» إلا أنها «كباتي مدن فرانسوا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من القواش والبذع والاختلالات» (ص ٥٧).

وعلى الرغم من تقدم الفرنسيين في العلوم التطبيقية، إلا «أن لهم في العلوم الحكيمة حشوات ضلالية مغالفة لسائر الكتب السماوية» (ص ١٣١). وعلى هذا النحو يقيد رفاة «أحكامه الحماسية».

مظاهر الحضارة والتقدم هي أيضا في منظور رفاة من أسباب الحضارة والتقدم. ويميل رفاة إلى لإرجاع الكثير من هذه المظاهر إلى الخصائص والسمات النفسية للشعب الفرنسي مثل الغرام بالحرية والميل إلى التغيير والجد في الكسب وجب المعرفة:

«ثم إن الفرنسيين يميلون بالطبيعة إلى تحصيل المعارف ويتشوقون إلى معرفة سائر الأشياء، فلذلك ترى أن سائرهم له معرفة مستوعبة إجمالا لسائر الأشياء، فليس غريبا عنها، حتى إنك إذا خاطبته تكلم معك بكلام العلماء، ولو لم يكن منهم. فلذلك ترى عامة الفرنسية يبحثون ويتنازعون في مسائل عويصة...» (ص ١٣٢)

والفرنسيون بالقياس يبحثون في أصول الأشياء ولا يعرفون الاكتفاء والتوقف:

«وليسوا أسراء التقليد أصلا، بل يحبون دائما معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه، حتى إن عامتهم أيضا يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة...» (ص ٥٣).

وتختلف المكانة الاجتماعية للصناع والحرفيين في فرنسا عنها في مصر:

«وسائر العلوم والفنون والصناعات مدونة في الكتب، حتى الصناعات الدنيئة فيحتاج الصنائع بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته، وكل صاحب فن من الفنون

يجب أن يتدفع في فنه شيئا لم يسبق به أو يكمل ما ابتدعه غيره...» (ص ٥٢).

وبالمثل ففهم العلم ولقب عالم يختلفان في فرنسا عنهما في الشرق الإسلامي.

«ولا تنوهم أن علماء القرنيس هم القسوس لأن القسوس إنما هم علماء في الدين فقط. وقد يوجد من القسوس من هو عالم أيضا... فإذا قيل في فرنسا هذا الإنسان عالم لا يفهم منه أنه عالم في دينه بل أنه يعرف علما من العلوم الأخرى...» (ص ١٣٣)

ويلم رفاة بشيء من أخلاقيات المجتمع البورجوازي الصاعد في فرنسا وجنحه إلى الحرص الشديد والاقتصاد وسعيه الدائب إلى التوسع «ومضاعفة الثروة». ويعدده عن الإسراف في المظهر. ويقول رفاة في شيء من الدهشة عن هذه البورجوازية الفرنسية:

إنهم رغم غناهم «لا يرضون بقول الشاعر: ولا فخر إلا بالنال وبالعلأ... وليس يجمع المال عز ولا فخر بل يحرصون على الأموال ويسلكون سبيل الحرص، زاعمين أنه يزيد في الأرزاق، ولا يقتدنون بقول الشاعر:

وليس يزداد في رزق حريص  
ولو ركب العواصف كي يزداد»  
(ص ١٢٦/١٢٧)

وإن اختلف مفهوم هذه البورجوازية عن المفهوم العربي المتوارث، فإن رفاة في النهاية لا يسعه إلا أن يسجل إعجابه بعبء رجال الدولة في فرنسا عن الإسراف في المظهر و«عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف» (ص ١٣٧)، ويوجه نقده في هذه الفقرة صريحا: «فانظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري في مصر له عدة خدم» (ص ١٢٧).

المجتمع الفرنسي أو الباريسي - كما يراه رفاة - مجتمع دنيوي، «ليس له من دين النصرانية غير الاسم» (ص ١٢٨)، وفي هذا الإطار يضع رفاة الفنون الأوروبية من مسرح



الغربة الخارجية (ترانس) لمتى على شارع رئيسي . حوال عام ١٨٦٩ .

هذا هو المدخل العام الذي منه تعرف المثقفون العرب لزمن طويل على الفنون المسرحية والأدبية الغريبة والذي برروا به نقلهم هذه الفنون ومحاكاتهم لها، وإن اختلط التأكيد على المقاصد التربوية أيضا بالتحذير مما قد تحمله هذه الفنون من عناصر الغواية والضلال، أو كما يقول رفاة نفسه: «ولو لم تشتمل التياتر في فرنسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائلة» (ص ٩٧).

يقدر رفاة من هذه الفنون الغريبة أيضا جوانبها الجمالية والفنية:

«واللاعبين واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وقصاحة»، «ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبدیه من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التنيكت والتنيكت لتعجبت غاية العجب» (ص ٩٥/٩٦).

وعن الرقص الغربي يقول رفاة:

«وقد قلنا: إن الرقص عندهم فن من الفنون، وقد أشار إليه

وموسيقى ورقص ويفسرها. ولكي يقدم رفاة فنون المسرح يؤكد أن لها مقاصد تربوية وتعليمية:

«أعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفنون في ذلك تفننا عجيبا.

فن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى التياتر، بكسر التاء المشددة وسكون التاء الثانية، والسبكتا كل وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبا... فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات» (ص ٩٥).

فنون المسرح «هي جد في صورة هزل» وغابتها الغربة والاعتبار. ولا شك أن التأكيد على هذا الجانب يرفع من شأن هذه الفنون ويقدم التبرير الضروري لها في مجتمع يجهل هذه الفنون أو يضعها مواضع الممنوعات، على أن





مقبي بلوفارد (شارع) مونتسار . حوال عام ١٨٦٩ .

ما هو شائع متداول في الشرق العربي من أحكام وتصورات عن المرأة الأوروبية والمرأة عامة، ويعمل من قدرات ومواهب المرأة فهي لا تقل عن قدرات ومواهب الرجل:

«فإن للنساء تكاليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكاتب من لغة إلى أخرى مع حسن العبارات ومبكمها وجودتها ومنهن من يتمثل بإنشائها وبراسلاتها المستغرية، ومن هنا يظهر لك أن قول بعض أرباب الأمثال: جمال المرء عقله وجمال المرأة لسانها، لا يليق بتلك البلاد فانه يسأل فيها عن عقل المرأة وقرينتها وفهمها وعمرتها» (ص ٦٨)  
(للمقال بقية، وفيه عرض لكاتب لين عن «المصريين الحديثين»)

المسعودي في تاريخه المسمى: مروج الذهب، فهو نظير المصارعة في موازنة الأعضاء... وما كل راقص يقدر على دقائق حركات الأعضاء، ويظهر أن الرقص والمصارعة مرجعها شيء واحد يعرف بالتأمل، ويتعلق بالرقص في فرنسا كل الناس، وكأنه نوع من العياقة والشلبة لا من الفسق، فذلك كان دائما غير خارج عن قوانين الحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر فانه من خصوصيات النساء، لأنه تبييض الشهوات...» (ص ٩٨)  
ويتطرق رفاة في مجال عرضه لأوجه الحضارة في فرنسا إلى قضية المرأة، فيعرض لأول مرة للمرأة الأوروبية في مجال العمل والعلم والاجتماع.

وقد كتب في هذا المجال الكثير<sup>٤٥</sup>، ولرعاة دين شك فضل الريادة في طرح هذه القضية من مختلف جوانبها (تعليم المرأة والاختلاف بين المرأة والرجل ومشكلة السفور والاختلاط...)، وعلى الجملة فهو يقدم من خلال فقرات «كتاب الرحلة» صورة للمرأة الفرنسية يعارض بها

(٤٥) انظر: سهر القضاوي: المرأة في مؤلفات رفاة الطباطبائي، في: مهرجان رفاة رافع الطباطبائي، القاهرة ١٩٥٨، ص ٤٧-٨٩.  
لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، الجزء الأول «قضية المرأة» القاهرة ١٩٦٢ ص ٧-١٩.  
عماد فهمي حجازي: أصول الفكر العربي الحديث عند الطباطبائي. القاهرة ١٩٧٤، ص ٨٢-٨٩.



خيول من باناريا ، جنوب ألمانيا ، عن كتاب الأحصنة الملكية من اعداد هنز يواخيم ارملر ، دار نشر بروكلمان ، ميونيخ ١٩٦٦ .

# من عالم الحصان

## دعاء حصان

ولا تقطع ذيلي، فهو سلاحى الوحيد ضد الذباب  
والبعوض. وعندما تأتى النهاية، يا سيدي العزيز، عندما  
لا يمكنني أن أكون ناقما لك، لا تتركني للبرق والبرد،  
ولا تبخني. لا تعطيني لسيد غريب يعذبني ببطء حتى  
الموت ويدعني أهلك جوعا. كن عطوفاً معي، سيدي  
ومولاي، وهيء لي موتاً سريعاً ورحيماً، يكافئك الله على  
صنيعك في الدنيا والآخرة. اسمع مني هذا الرجاء، ولا  
تعتقد أنني يعوزني التبجيل عندما أدعو باسمه، ذلك الذي  
ولد في إسطنبول (يقصد السيد المسيح) . . . آمين!  
(من أسطيل ندم في إنجلترا)

أعطني ما أطعمه وما أشربه، وتكفل بي، وعندما ينتهي  
عمل اليوم امنحني المأوى . . . مرقداً نظيفاً، ومكاناً في  
الإسطبل لا يضيق بي. تحدث معي يكن صوتك لجاني،  
وكن طيباً معي أخدمك بسرور اعظم. لا تشد الحزام دون  
داع ولا تلجأ الى السوط عندما يصعد بنا الطريق الى أعلى.  
لا تتركني عندما أسيء فهمك، ولكن أعطني الوقت لكي  
أفهمك. لا تعتقد أنني أعصاك إذا لم أحب رغباتك. فقد  
تكون مشيدات السرج في غير موضعها أو يكون شيء ما  
جغرافياً. انفض أسناني عندما أرغب عن الأكل فربما  
يؤذي أحدها، انك تعرف هذا الألم. لا تحكم الزمام،

## برنارد جيميك

## سيكولوجية الحصان

في القرن الماضي، حيث كانت له أهمية كبرى في الجيش  
العصري في ميدان القتال.  
في عام ١٩٠٤ أثار الحصان الذكي المسمى «هانس»  
لصاحبه: فون أوستن Von Osten، دهشة الناس في  
ألمانيا وغيرها.

نعم، إنه لم يكن يستطيع القراءة والحساب، والإجابة  
على الأسئلة، إلا أنه تعلم لغة ضرب الحوافر على الأرض.  
تعلم هذا الحصان من صاحبه فون أوستن بواسطة التربية  
المثقة، أن يفهم الإشارات، فيضرب بحوافره على

الحصان هو الحيوان المنزلي الوحيد - بعد الكلب - الذي  
يستفيد الإنسان من قواه العقلية واللفظية، ومع أن  
الإنسان يعيش مع الحصان منذ آلاف السنين، فإنه لم  
يتم بمسيكولوجيته، وحواله النفسية.

وفي الكتب الشهيرة لترويض الحصان، الصادرة في القرن  
الـ١٨، لا نجد سوى إرشادات وتعليمات تتضمن كيفية  
تعليم الحصان الركض والسباق، وتثقيفه ثقافة جسمية  
صحيحة.

كذلك كان الحال فيما يتعلق بتدريب الحصان عسكرياً



أحصه عربية، عن: كارل ر. رسواي وارسولا جوتمان: أحصه عربية - دار نشر هرلوب بمدينة فيستر تور بسويسرا (بدون سنة)



الأرض، حسب رغبته، وعدد المرات التي أوعز بها إليه. وشبهه بذلك أحصنة السيد كرال كرالل Karl Krall التي كان يريد تعليمها الكتابة التوطية، وقرأه الحروف اللاتينية، واليونانية، وفهم الألمانية، والفرنسية، وحل المكعبات.

•

تتابع الاهتمام بالحصان، سيما بعد أن أصدر السيد كرال عام ١٩١٢ كتاباً عن «الأحصنة المفكرة» وحالاتها النفسية.

ثم صدر كتاب ماداي Maday: «علم نفس الأحصنة وترويضها»، ثم كتاب الدكتور أميل هاوك Emil Hauck: «السلوك النفسي للحصان والكلب»، وقد صدر عام ١٩٢٨.

ولكن هذه الكتب لم تكن كتباً نقدية ولا علمية، وإنما تضمنت ملاحظات شخصية، ونزادر عن الحصان، فالمؤلفون لم يأخذوا بعين الاعتبار الطرق التقليدية، التي اهتم العلم الحديث بتطبيقها في أبحاث السلوك. وبما أنني منذ صغري مع الحصان وركضه، وولي معه بحكم مهنتي علاقات كثيرة، حاولت أن أعرف على نفسية الحصان عن طريق التجربة.

لكي يفهم الإنسان: كيف يبدو العالم للحصان، وبالتالي: في أية بيئة يعيش الحصان، يجب أن يدرس أولاً حواس الحصان، وظائفها، وقلربتها.

### رؤية الألوان:

تكرر المؤلفات الحديثة أن الحيوانات المتطورة تطورا عاليا، لا تستطيع أن ترى الألوان، ولا أن تميز لونا عن لون، فهي عياء عن الألوان. والواقع أن هذا غير صحيح، إلا أنه توجد بعض الحيوانات من هذا القبيل، كالحوانات الليلية التي ليها نهار، ونهارها ليل، كالوطوط (الخفافيش) مثلا، وأنصاف القرد، أي القرد البادية، فهي لا ترى الألوان.

ولعرفة قدرة الحشرات والسملك والحيوانات الثديية، على رؤية الألوان، أجريت تجارب، فوجدت لديها القوة على تمييز الألوان بشكل ضئيل.

ويوجد قسم قليل من الحيوانات التي لديها هذه القوة، فالقرد مثلا تستطيع رؤية الألوان براءة، بل إن بعضها مثل الشمبانزي: يفوق الإنسان في هذا المجال إلى درجة ما. أما بقية الحيوانات فقدرتها مقصورة على بعض الألوان، منها مثلا القار، والجردون، والقنفذ، والسنجاب، والأرنب، والقطعة، والكلب. على أنها تختلف فيما بينها، من حيث نوعية هذه القدرة.

•

لقد أجريت أبحاثا عن الأحصنة بالذات لأعرف: هل تستطيع رؤية الألوان أم لا؟

روضتها أسابيع عديدة، وريبتها تربية خاصة: صفقت مجموعة من ٦-١٠ صناديق خشبية مملوءة بالملف، ثم وضعت عليها لافتات مختلفة الألوان: أبيض ناصع، وأبيض غامق، ورمادي، وأبيض أسود، وأسود خفيف، وأسود غامق، وهكذا... ثم وضعت على أحدها لافتة لامعة صفراء، ثم لامعة حمراء، وهكذا ألوانا صارخة، وريبت الحصان وعلمته أن يأخذ علفه من الصندوق الذي عليه اللافتة الصارخة اللون، حتى استطاع هو بمفرده بعد ذلك أن يميز اللافتة ويقبل عليها وحده ليتناول علفه.

لقد ميز الحصان لونا عن لون، وكان أصعب لون عليه هو اللون الأحمر، فقد كان يكتشفه بصعوبة، وكان اللونان: الأزرق والأخضر عليمه سهلا، والأصفر أسهل. ولكي تكون التجربة صحيحة تماما، غيرت الألوان الصارخة التي عرفها الحصان، فرة جعلت اللون أصفر صارخا، ورة أصفر عاديا، ثم أصفر خفيفا، وهكذا اللون الأحمر والأخضر. ومع أن الامتحان كان شاقا، فقد نجحت الأحصنة فيه، فلما اكتشفت دائما هدفها، وانجذبت إلى الصندوق المطلوب. وكما قلت أنا بهذه التجارب مع

الحصان، قام زملائي بتجارب في حديقة الحيوانات بفرانكفورت على البقر والزرافة.

أجريت بعدئذ تجربة أخرى: صغرت اللافتات أكثر فأكثر حتى أصبحت كأنها خطوط رفيعة ملونة، وأبعدت الأحصنة أمتاراً كثيرة عن الصناديق في تقاطع الطرق، ولألاحظ: هل تتجه إلى اللون أو الرمادي. وبهذا استطعت أن أعرف قوة الرؤية عندها.

•

يزعم هواة الخيل أن الأحصنة لها عيون مكبرة، فهي ترى الأشياء أكبر من أحجامها الحقيقية، ولهذا فهي تخاف من مريئتها المكبرة في عيونها. وهذا زعم باطل لأن بناء العين وتركيبها وحجمها، كل ذلك غير مهم، فالعمل الحقيقي في ميدان الرؤية للمخ، فهو الذي يركز ويصور والعين واسطة لا غير. والدليل على ذلك أن الحيوان لا يستطيع العيش ما لم يكن هناك عمل منسق بين المخ والعين.

أثبتت الأبحاث التي قت بها أن قوة الرؤية عند الحصان أقل منها عند الإنسان، ولكن هناك صفات جامعة بينهما في مجال الرؤية، فهناك أشياء تكون نسبة الرؤية عندهما فيها سواء، فاللون الأصفر عند الاثنين أوضح وأظهر من الأزرق. هذه الأبحاث حول رؤية الألوان، وقوة الرؤية، نشرت في مجلة «سيكولوجية الحيوان ٢٣/٩»

عندما طلب إسكندر الكبير في مدينة أفسس Ephesus أن يرسمه الرسام Apelles، على حصانه Bucephalos، ورسمه، لم يعجبه الرسم، ولهذا طلب أن يرسم الحصان أمام الرسم، ليتمكن الرسام من كشف أعطائه. ولما رأى الحصان رسمه صهل، إعجاباً بالرسم، فقال الرسام: أيها الملك، إن حصانك يفهم فن الرسم أكثر منك.

وبعد تجاربي الكثيرة ثبت أن صهيل حصان إسكندر الكبير ليس دليلاً على جودة الرسم. فالحصان لا يستطيع معرفة الرسوم والحكم عليها بالصهيل.

لقد أحببت أن أجري بحثاً عما إذا كانت الأحصنة تستطيع معرفة تماثيل لها أو صور مجسمة.

إن هذا البحث طبعاً صعب جداً، لأن المرء لا يستطيع أن يسأل الحصان عن رأيه، ولكن يستطيع أن يصل إلى النتيجة عن طريق رد فعل الحصان في هذا الموقف. هل يسكت، أو يصهل، أو يرقص.

إن هذا الموقف يسمى في التعبير الشعبي، موقف راكب الدراجة (من فوق يحدوب ومن تحت يلدس) أي موقفان مختلفان، فراكب الدراجة ينحني من فوق مطيعاً، ويدوس من تحت ألياً، وكذلك موقف الحصان، فقد يظهر منه شيء كأنه راضٍ مسرور، وقد يكون خلاف ذلك.

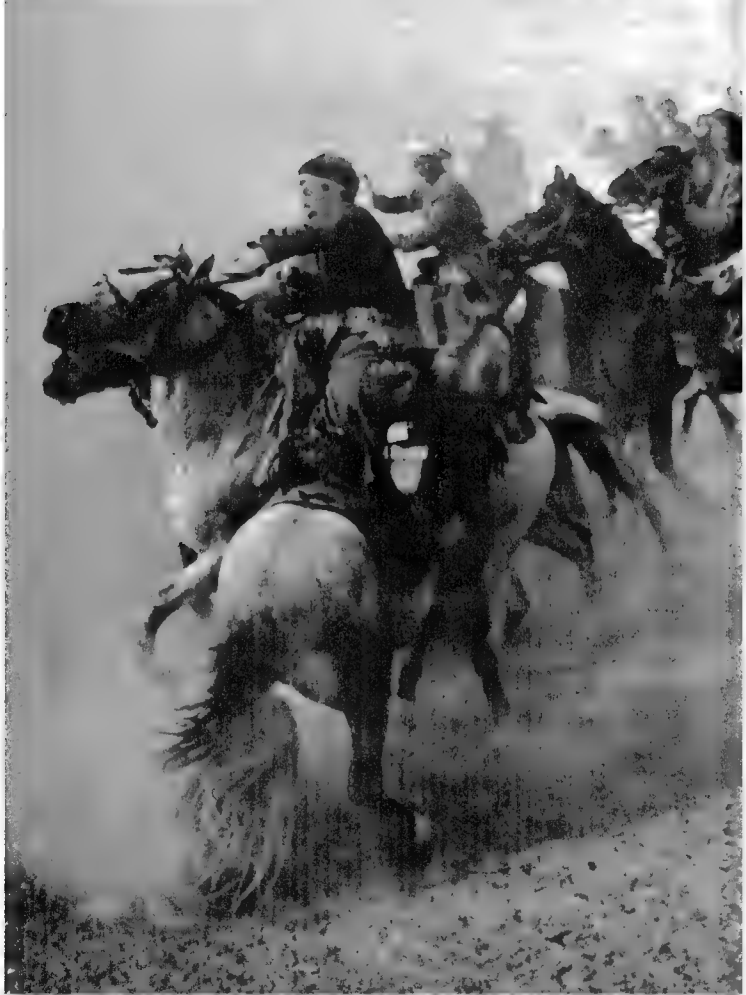
لهذا جلبت ٣٦ حصاناً، وجعلتها أزواجاً من غير معرفة سابقة بينها، فكان كل حصان يرفع رأسه، ويصهل لأنه تجاه الحصان الآخر، وكان - غالباً - ينشم أنف الآخر ثم ذنبه ومواضع أخرى من جسمه، ولكن بعد ذلك حصل بينها تعارف وتآلف.

ثم أحضرت أكثر من مئة حصان، وجلبت أيضاً حصاناً صناعياً (جلد حصان مملوءاً)، وصور أحصنة كبيرة، وجعلت كل حصان حقني يرى الحصان الصناعي والصور، فوجدت أنها تهرق إلى جانب الحصان الصناعي وتعامله كالحصان الحقيقي. وحين كنت أضرب أحد الأحصنة بالسوط لجزره ونبره عن العلف بغية إغاضته وإغضابه، كان يصهل ويغضب، ويضرب الحصان الصناعي، ويغضبه ويرميه، كما يفعل الإنسان تماماً عندما يغضب ويثور على الآخرين.

هكذا كان سلوك الخيل مع «الحصان المجهازي»: تشمه وتلاعبه. أما الذكور منها فقد حاولت أن تزكبه، كأنه فرس حقيقية. فلا فرق - إذن - عند الخيل بين صور الأحصنة التي صورت جيداً، والتي صورت رديئاً. ولا تهم الخيل بصور من غير جنبها، كالكلاب مثلاً، فعند عرضها عليها لم تبال بها، عدا البعض الذي كانت له ألفة سابقة مع الكلاب. ولو رأى رسام إسكندر هذه







### تجربة التنكر :

إن الناس - كما هو مألف - يعرفون بأشكال وجوههم ، أما الأحصنة فلا تلبع الوجوه لديها دوراً مهماً ، وإنما القامة بكاملاها ، ولهذا فإن التنكر (تغيير الملابس) يندفع نظر الأحصنة بسهولة ، فلا تتعرف على أصحابها بسهولة ، إلا أنها بعد فترة طويلة تستطيع أن تتعرف على شخص يرافقها طويلا ، عن طريق الوجه فقط ، وإن كان اللباس يختلف ، فالوجه هو الوحيد الذي يحافظ على هيئته . (مجلة سيكولوجية الحيوان ١١٠/٦)

إن كثيراً من الحيوانات تستطيع أن تحدد اتجاهها ، دون أن ندري سر هذا التحديد وكيفية ، فالطيور المتجولة الموجهة المثقلة من قارة إلى قارة مثلاً ، كيف تحدد اتجاهها ولا تخطئ ؟

في السنوات الأخيرة أصبح معروفاً أن النحل تحدد اتجاهها حسب نور القطب كبوصلة ، وأن الغزل ، والحيوان المسمى Star تحدد اتجاهاتها بواسطة شعاع الشمس . إن قسماً من الحيتالة راقب في الحرب أن الحيتول استطاعت أن تحدد اتجاهاتها وتعود إلى زمرتها ومراكزها عندما أضاع الأشخاص اتجاهاتهم ، إن الحيتالة احتاجوا فقط أن يطلقوا المنان الحيتول لكي ترجع بهم إلى مراكزهم . من هذا يتبين - دون أن نفهم السر - أن الحيتول لها حاسة وجدان الوطن . والواقع أن هذه الحاسة ليست الحاسة السادسة لدى الحيتول ، وإنما هي «التذكر» الجيد لوجدان الطريق والعودة إلى المزرعة أو المحيط الذي تعيش فيه .

أجريت بحثاً على غيول بولندية من أصل عربي قح ، وكانت هذه الحيتول لا تزال في حظائرها ، لم يسبق لها أن تعرفت على العالم الخارجي ، فليس لديها «تذكر» لشيء ماض .

ربطت عيونها وأزكتها سيارة نقل ، وأبعدتها عن حظائرها ، ثم فتحت عيونها وأزلتها من السيارة ، وتركها تركض ، فلم يرجع واحد منها إلى الحظيرة ، وإنما ركضت

المواقف ، لحباب أمله ، فالتحليل لم تميز الصورة من الحقيقة ، ولم تستطع أن تحكم على الصورة الجميلة أو القبيحة . (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٦٥/٥)

ثم أجريت بحثاً في تانزانيا بأفريقيا على الحمير : صنعت حماراً وحشياً صناعياً محشواً ، ووضعت بين الحمير الوحشية ، فكان سلوك الحمير معه كسلوك الأحصنة مع الحصان الصناعي : شتمته ، وتعرفت عليه . (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٧/٣٥١ - ٣٥٧)

والحصان صفة خاصة يخاف منها الإنسان ، هي «الميجان» ، فالحصان الطائع قد يقتل الإنسان ، وحتى الآن تقع حوادث عديدة من هذا القبيل ، يذهب ضحيتها أناس كثيرون بين جرحى وقتلى .

لم يكن البحث عن هذه الصفة : «الميجان» عند الحصان حيناً ، فقد أجريت هذا البحث على أحصنة متمدنة ، تعودت رفاهية الحياة ، ونصب المرور في برلين ، فهي هادئة لا تنبج ، وكان الأولى أن أجري هذا البحث على أحصنة أخرى لا تعرف «نسيم» المدينة ، ولا زحمتها وكثافتها .

بحثت عن نوع «الميجان» الذي يشكل - بصورة خاصة - خطراً على البشر ، فاكشفت أنه يتولد عن تمرد الحصان أن يمر في طريق ضيق مثلاً ، أو ميق ، كان يكون على الطريق شجوع ما ، ولو كان قطعة ورق مثلاً . هذا ينطبق فقط على الحصان الذي لا يعرف الحضر ، أما الأحصنة التي تعيش في المدن الكبيرة كبرلين مثلاً ، فهي لا تخاف شيئاً ، لا من الأصوات المجهولة ولا ، من رؤية الدم .

وأخيراً بنيت على الأرض بوابة ، ورامها كلب من الورق المقوى ، مع رأس متحرك ، ووضعت أمام البوابة مكاس كيرة ، وعل الحصان أن يمر بينها . وكانت النتيجة أن الأحصنة الفتية فرغت أقل مما فرغت الأحصنة الطاعنة في السن ، وأن التي دمها بارد ذعرت أكثر من التي دمها حار . (مجلة سيكولوجية الحيوان ٢٦/٦)

ولكي يحكم الإنسان على الإنجازات العقلية عند الحيوان يجب أن يعرف: ما هي الفرائز القطرية لديه، وما هي التجارب الحاصلة في حياته القردية؟

والحقيقة أن هذا معلوم عن الحيوانات الصغيرة، خصوصاً الطيور، فالشحروور مثلاً، الغناء لديه غريزي فطري، فهو يستلهم غناؤه من الطبيعة الغريزية، وليس من الأبوين، فإنه يترنن وحيداً، وكذلك «الحجل» و«الديوك الداجنة». أما العندليب فليس الغناء لديه غريزياً، وإنما يتعلمه من عندليب آخر، بحيث إذا لم يتمكن من السماع والتعلم فإنه لا يغني.

ونموذ الآن إلى الحويول لتعلم أي نوع منها لديها الغريزة القطرية.

إن المهر الذي يترنن وحيداً، وتتكون لديه خصبال خاصة في عالم الحيل، فإنها تكون غرائز طبيعية. لقد راقبت ولادة مهر، فغظيته وعزلته عن الحويول، وربيته تربية صناعية واستطعت أن أجد لديه أنواعاً من الغريزة القطرية التي كان يملكها من الولادة، وورثها من أمه، لا من التعلم لأنه لم ير أحداً.

(مجلة سيكولوجية الحيوان ٣٩١/٦)

إن استخدام اليد اليمنى أو اليسرى عند الإنسان صفة نفسية مهمة، وهي وراثية. وتستخدم ٤٥٪ من الببغاوات، اليمنى، فهي تجلس على الساق اليسرى وتستخدم اليمنى لتناول الأكل، وإيضاله إلى المنقار. وليس عند القرد استعمال خاص باليمنى أو اليسرى. أما الحويول فتضع على التمكن من غير ترتيب، وقد يحصل أن يكون أحدها أقوى من الآخر، والأكثرية تمضغ على اليمين.

أجريت بحثاً لفترة طويلة على ٥٣ حصاناً، جوعتها لأعلم أية رجل تستخدم للبحث عن العلف الخفي في الطسوت، ولأعلم أيضاً: هل تبدأ بالقدم اليمنى أو اليسرى عند وجود

إلى أماكن مختلفة، حيث تتجمع مجموعات من البشر، ولاحظ أنها ركضت فقط في الطرق المعبدة لا في الحقول. من هذا يستدل أن «حاسة وجدان الوطن» غير موجودة لدى الحويول، وإنما بتكرار المرور في الشوارع تترك الحويول حفاظها وأوطانها، لا من الطبيعة والغريزة وحدها، (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٨١/٥)

أجريت بحثاً أيضاً على قوة الذاكرة لدى الحيل: صفقت أربعة صناديق، ووضعت في أحدها العلف «الجلبان» بحيث يراه أحد الأحصنة ثم تركته يبحث عن علفه، فلاحظت أنه يخطئ فيبحث في صناديق مختلفة، وقد يجد الصندوق الذي فيه العلف صدفة.

ويعد ترويض طويل استطاع الحصان أن يتعلم فيجد صندوق علفه رأساً. وعندما تعلم هذا غيوت طريقة بحثي، فحجرت الحصان برهة، لكي امتحن قوة ذاكرته، ثم تركته يكتشف علفه، فكان أحدها يذكر خلال ست ثوان فقط، والآخر خلال ستين ثانية، وبعد ذلك كانا ينسيان أيضاً فيخطئان. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٢٦/٦)

أما الكلاب والغربان فقوة الذاكرة لديها أكثر، فهي تتذكر أماكن أكلها ساعات طويلة، أما الذئاب فلذاكرتها تدوم أياماً.

ليس معنى هذا أن قوة الذاكرة عند الحويول ضعيفة على وجه الإطلاق. فإن قيل: لماذا لا تتذكر الحويول أماكن علفها بسرعة؟ فالجواب أنها لا تحتاج إلى ذلك في حياتها العادية لأنها غالباً تعيش في المراعي والمروج حيث تأكل العشب بسهولة ودون بحث وعناء، فالملف غير غني ولا مخبوء.

والحالة تختلف مع الذئاب مثلاً، فالغنيمة التي تبحث عنها خافية، وليست متوفرة لديها، ولهذا تحتاج إلى قدح زناد الذاكرة دائماً.

أما الحيوانات التي تعيش في المراعي فلها قدرة على التعرف على المحيط الذي تعيش فيه، وذاكرتها من هذه الجهة جيدة.





الحاجز، وعند البدء بالسير، وعند سيرها بلا فارس، فاكثفت أن ٧٧٪ منها تستخدم قداماً واحدة أمامية فقط عند البحث عن العلف، وأن ٥٨٫٦٪ منها تستخدم الخي، و٤١٫٤٪ اليسرى. أما عند تحطلي الحاجز فهي مختلفة، فبعضها استخدم الخي الأمامية أحياناً، واليسرى الأمامية أحياناً أخرى.

وعندما أوقفت هذه الخيول هادئة مطمئنة، وجدت أن ٥٥٪ منها تبدأ سيرها بالخي الأمامية، و٤٥٪ باليسرى الأمامية، وعند السير من غير خيال استخدم ٢٣٪ منها قداماً معينة، ومن هذا العدد كان ٣٠٪ يستخدم الخي، و٧٠٪ اليسرى. وهذا يخالف رأياً قديماً للخيالة، فقد زعم في «أدب الخيول» الذي يركض، أن الحصان والخام، أي الذي لم يتعود وجود الخيال على ظهوره، يبدأ بالقدم اليسرى حين يركض.

•

نحن البشر نستخدم أيدينا ١٠٠٪، ونستخدم ٩٥٪ مننا الأيدي اليمنى، ولا يستعمل أحدنا يديه أو عينيه معا بنفس النسبة.

أما الحصان فبعكس ذلك، فالعدد الضئيل جداً منه «يدوي» أي يستخدم يده (قدمه الأمامية)، ومن هذا العدد ما هو أيمن أو أيسر بنسبة واحدة، واستخدام الحصان يده في الركض والسير أمر فطري، وليس لترويض الإنسان له أي تأثير، كما لاحظتها عند المهور غير المثقفة (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٩٦٦/٤)

نحن بني البشر نؤلف فيما بيننا مراتب اجتماعية، ونظاماً اجتماعياً بعينه، عندما يعيش الجمل الصغير مثلاً وفقاً لطويلاً معاً، وذلك حاجتنا إلى هذا النظام، وقيل أربعين عاماً أثبت Schjelderup Ebbe أن للجداج البيئي نظاماً اجتماعياً ييشاً، ومرتبات طبقية، كنظام ومرتبات المجتمعات البشرية، فلكل جداجة قانون في مجتمعاتها الخاص، ولكل مستوى خاص، ووضع اجتماعي معين.

وقد أجريت أبحاثاً على أحصنة شتى عما إذا كانت لديها أيضاً نظم وقوانين اجتماعية، ولكن ليس من اليسير ملاحظة ذلك عند الأحصنة كما هو الأمر عند الدجاج، لأن الأحصنة مخلوقات سلمية هادئة، تحب الهدوء والسلام، بخلاف الدجاج التي تتناثر وتتساجر كثيراً.

لقد راقبت جداجات معينة من الأحصنة، ووضعت عليها أرقاماً مميزة بالألوان الثابتة، وركزتها جماعة يوماً كاملاً، ثم أحضرت لها سطلاً مملوءاً بالعلف، لكي أراقب نظامها أو نزاعها فيما بينها، فلاحظت أن الترافس والتعاضض والتساجر كانت بينها لطيفة للغاية، فإنها لم تتهاجم، ولكنها كانت تتدافع بالرأس أو الجسم، أو ترفع رجليها لكي تتلذذ الآخر بحبوب قمع الحبال لزميله ليتسكن من الأكل، وقد فهم الحصان الآخر قصد زميله فأفسح له المجال بعض الشيء.

من هنا استطعت أن ألاحظ «رتبة» ثابتة عند الأحصنة والأفراس، «رتبة» أخضعها للمراقبة شهرين فلم أجد فيها تغييراً.

إن «الرتبة» العليا للأحصنة عندما ترتعي في المراتع الهادئة، أو عندما يحاول اصطيادها، لا تحملها على تببيج القطيع وإثارته، بمعنى أنها تبقى مطمئنة، ولا تحاول أن تزعمه فتقوده، أو تأتي بحركات لتليها المجموعة كلها. أما الأحصنة التي لها «رتبة» دنيا، أي التي دون النوع الأول في المرتبة والكفاءة فتعمل ذلك.

أما الأفراس فقد لاحظت عندها «رتبة» عليا خاصة، فهي كثيراً ما تتبعد عن رابطة بقية القطيع، وتتبعد عنها لترعى منفردة. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٩٥٦/٤)

بهذا التصور لسيكولوجية الحصان، يستطيع المرء أن يفهم بعض أشكال الأخلاق والسلوك عنده، ولكن يجب أن تجري تجارب وأبحاث أخرى في هذا المجال، وبذلك نستطيع أن نحصل على صورة أوضح، وتفسير أكثر لسيكولوجية الحصان.

(عربه عن الألمانية: عبد الوهاب ملا)

## روبرت موزيل هل يضحك الحصان؟

لهذا الحصان على وجه التحديد مكان آخر أكثر حساسية من غيره على الجانب غير الظاهر من الفخذ، فإذا ما لمس المرء هذا المكان لم يستطع الحصان أن يمنع نفسه من الضحك.

كانت الهسة التي يحك بها الصبي جلد الحصان كلما اقتربت، يشد الحصان أذنيه للوراء ويضطرب جسده ويحاول بضمه أن يصل إليها. وعندما لا يستطيع يصر على أسنانه فتتفرج شفاهه قليلا. الهسة ما زالت تتحرك على جسده دون انقطاع، وشفاهه تتفرجان أكثر لتكشفنا عن أسنانه، ويشد أذنيه أكثر وأكثر للوراء، ويبدل الوقفة على سيقانه، وضجأة بدأ يضحك. أصر بأسنانه وحاول بضمه أن يعيد الغلام على قدر ما يمكنه - تماما كما تفعل الفتاة الفلاحة يديها - ودون أن ينوي عضه. ثم حاول أن يستدير ليرفس الصبي بكل جسده ولكن الآخر تفادى ذلك. الهسة ما زالت تقترب من الإبط، والحصان لا يستطيع أن يتحمل أكثر من ذلك. بدأ في التلوي وتبديل الحركة بأقدامه، وارتجف كل جسده، ثم فتح شفتيه بأقصى ما يمكن أن يتفرجا. وبدا منظره للحظات طويلة مثل إنسان يدغدغه أكثر بشدة إلى الدرجة التي لا يستطيع معها الاستمرار في الضحك.

سوف يعترض العالم المشكك بالطبع بأن الحصان لم يستطع بالفعل أن يضحك. والإجابة هو أن هذا الاعتراض صحيح من حيث أن الذي صهل بالضحك هو صبي الإسطنبول. فالصبي من الفسحك أو «القهقهة» كما ييلوقاصر على الإنسان وحده، ورغم ذلك فقد كان هناك تطابق في الظاهر بين فعل الغلام ورد فعل

كتب أحد علماء النفس المرموقين: «... إن الحيوان لا يعرف الضحك ولا الابتسام». وتدفعني هذه الملاحظة لأن أروي ما رأيته مرة بالفعل: حصانا يضحك! كنت أعتقد حتى ذلك الوقت أن مثل هذه المزاحم التي يتداولها الناس بينهم كثيرا ليست جدية بالاهتمام. ولم أكن اتقي إليها بالا، غير أنه إذا كان الأمر ذا قيمة بالفعل، فالأفضل أن أرويها بالتفصيل.

كان هذا قبل الحرب... ويمكن بالطبع أن تكون الأحصنة قد توقفت عن الضحك منذ ذلك الوقت. كان الحصان مربوطا في سياج من البوص يحيط بفناء صغير. الشمس ساطعة، والسماء زرقاء زرقاء داكنة، وألجو شديد الاعتدال، رغم أننا في شهر فبراير وعلى تقيض هذا العطاء الإلهي البديع، كانت المنطقة شديدة الفقر. باختصار كنت بالقرب من روما، على أحد الطرق الزراعية الممتدة من أبواب المدينة القديمة، على الحدود ما بين الضواحي المتواضعة وشعارف منطقة كامبانيا الزراعية.

كان الحصان أيضا من كامبانيا: صغير السن، رقيقا، ومن النوع الدقيق الحجم الرشيق القوام، غير أنه لم يكن من فصيلة الميسمي الذي ييلو راكبه حين يمتطيه مثل رجل بالغ يجلس على كرسي طفل. ويقوم صبي تظهر عليه ملامح الشقاوة والمرح بتنظيف الحصان وحك جلده، بينما تنعكس أشعة الشمس على الجلد ويبدو أن إبط الحصان كان شديد الحساسية.

إذا أمكننا أن نقول - مجازا - بأن للحصان أربعة آباء، فإن حساسيته ستكون ضعف حساسية الإنسان. كما كان



، جنوب تركستان (٥) .

ويمكن أن نتفق مع العالم المتشكك في أن الحصان لا يستطيع الضحك عند سماع «التكت». غير أننا لا يمكننا أن نؤخذ الحصان دائما على ذلك.

الحصان. وكلما أعاد الاثنان حركتهما لم يكن يمكن أن يتولد الشك في أن الحصان كان يريد الضحك ولكنه كان ينتظر ما يسبب له ذلك.





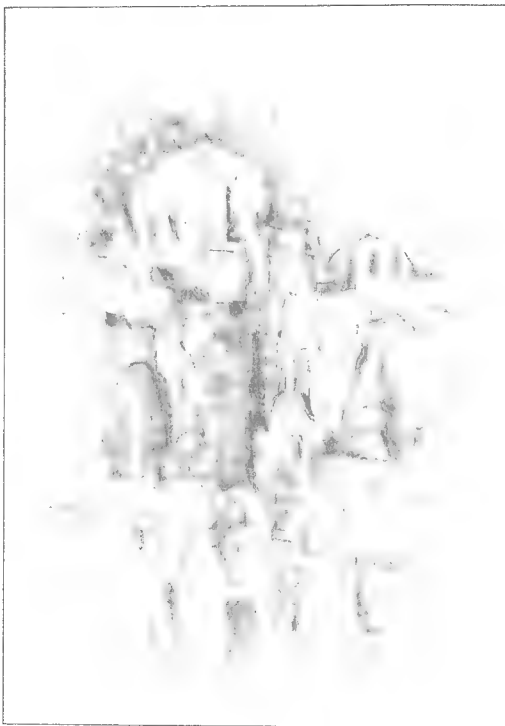
## Neue arabische Dichtung

### Adonis ('Ali Ahmad Sa'id) · Liebe

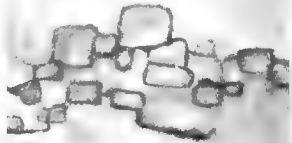
*Die Strasse, das Haus, der Lebende und der Tote.  
Ich habe ihre Liebe.  
Der rote Krug im Haus,  
Freund des Wassers,  
Der Nachbar, das Feld, die Luft, das Feuer,  
Ich weiss um ihre Liebe.  
Und die Scheren der Liebe, die sich abmühen  
durch Freude, durch Schmerz.  
Von der Haut meines Bruders  
von seinem zermalmten Odem,  
Die Lumpen, die zur Erde gleiten  
in das Geheimnis der Ernte.  
Purpurne Muschelschale für die Scham des Blutes,  
Ich fühle ihre Liebe.  
Der Gott der Liebe wird mit mir geboren.  
Wenn ich sterbe, wohin geht seine Fülle?*

### Mubarak Hassan Khalifa · Die Gefangene

*An deiner Tür erlischt das Licht.  
In deinem Land nimmt die Morgendämmerung das Gesicht des Abends an.  
Der Vogel besingt dort die Verzweiflung.  
Du, hinter dieser Mauer des langen Schattens,  
Du verbirgst, zerbrechlicher als der Schatten,  
Deinen Körper.  
Und du hörst,  
Tag für Tag deinen Vater  
die beiden Worte wiederkauen,  
die gleichen Worte, morgens und abends,  
und deine alte Mutter,  
die nicht aufhört, ihre Trugbilder zu spinnen  
auf dem alten Spinnrocken der Legenden  
und eingebildete Welten zu bauen,  
wo die Männer wie wilde Tiere sind,  
Und du, du und die Frauen Liebchen der Wüste.  
Deine alte Mutter sät  
Finsternis und Schrecken, Trugbilder  
mit vollen Händen in dein Herz.  
Und du, du träumst  
des Abends den Anbruch des Tages,*



فيلند فرستر : القهوان . من مجلد فيلند فرستر : لقاءات . يوميات رحلة في تونس . مع كلمة ختامية بقلم فرانس فيمان . دار نشر الشعب والعالم . برلين ١٩٧٤ .

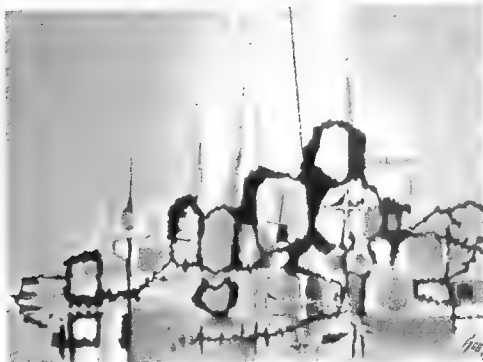


هنا قصر جهردس (المغرب) ، قصر عربي . ١٩٧٥ .

*wo du hinter der Mauer  
 die Gruppe der schmachtenden Liebhaber  
 bemerkst,  
 hinter der Mauer da.  
 Und in ihren Augen liest du so viel erklärte Liebe,  
 Und du erkennst, du erkennst wohl den,  
 in dessen Herzen die Liebe reift.  
 Und du lächelst,  
 Und du schickst den Blick der Liebenden dem Geliebten,  
 Und zu Ende die Geschichte der Mauer.*

*Der Tag triumphiert.*

*Unterdessen hat dein Vater  
 seinen Monolog wieder aufgenommen,  
 die gleichen Worte wie immer.  
 Und deine alte Mutter  
 wendet ihre Trugbilder um  
 auf dem Spinnrocken der Einbildung.*



منو فرانس جیدس (المغرب) ، قصر عربي أزرق ، ١٩٧٥ .

*Und du, nach einem sehr langen Traum,  
hast wieder angefangen, auf die Mauer zu starren,  
Die dich daran hindert, den Tag zu sehen.*

Ahmad Abd al-Muti Higazi (Ägypten)

Überschrift für eine Landschaft

*Eine Sonne, die an einem winterlichen Horizont untergeht,  
eine rote Sonne, beladen mit Wolken,  
durchschossen von Lichtbündeln,  
und ich, ein Bauernkind,  
überwältigt von der Nacht.*

*Unser Wagen verzehrte des Asphalts Drohung,  
kletterte von unserm Dorf in die Stadt,  
und ich wünschte, mich selber  
ins feuchte, frische Gras zu stürzen.*

*Eine Sonne, die sich in den winterlichen Horizont senkt,  
ein magisches Schloss,  
ein Tor aus Licht,  
die Stunde der Legende öffnend,  
die Handfläche, beschmiert mit Henna,  
ein Pfau, durch den Himmel steigend,  
spreizt seinen Regenbogenschwanz.*

*In der Vergangenheit, wenn die Sonne unterging,  
würde Gott mir erscheinen  
wie ein Gärtner,  
den rosa Horizont hinuntergehend,  
Wasser sprengend  
über die grünende Welt.  
Deutlich ist noch immer das Bild,  
doch das Kind, das es zeichnete,  
ist zerbrochen im Ablauf der Tage.*

Abulkassem Kerrou (Tunesien)  
Ich zaudere nicht

*Du bangst um ihn. Du siehst ihn, diesen Araber, der zweifelte.  
Du schriest: Geh, lauf, zaudere nicht!  
So, du weißt, dass ihm das Unheil am Wege Furcht einflößt.  
Geht er in eine Falle oder in den Tod?  
Nein.  
Aber sieh den Menschen, dessen Schoss die Erinnerung bewahrt,  
eine Art alte Erinnerung, und das Herz einen Schrecken aus furchtbareren Jahren.*

*Doch der Araber,  
der Araber von heute und der von morgen,  
nichts hat er gemein mit dem Menschen, von dem jeder spricht,  
diesem Menschen, dessen Bildnis sich einnistete in den kranken Seelen,  
in den Augen voll Beklemmung, auf den stotternden Lippen.  
Stehst du, für die Leute da  
ist der Aufschrei unnütz. Taub sind sie für deine Stimme.  
Sie können auf den langen Anruf des Himmels nicht antworten,  
auf die Hoffnung der Erde.  
Nein, nein, keine Erregung in ihren Herzen  
für das Leiden ihrer Nation,  
für das Leiden und die Hoffnung.*

*Kein Echo, kein Schwung auf dem Grunde ihrer Seele.  
Tote mit den Masken der Lebenden.  
Hampelmänner in den Fingern des Lebens.  
Aber ich!  
Ich, der neue Araber,  
der Araber von heute und der von morgen,  
ich, der Mensch, ich, der Mensch ohne Angst und ohne Qual,  
ich fürchte keine Hölle, selbst die dichteste nicht.  
Ich fürchte noch anerkenne ich Götzen, Gespenster.  
Ich, der ich nicht in den Ketten um die Fäuste sterbe.  
Ich, der ich niemals die Hand ausstrecke, um das Recht auf Freiheit zu erbetteln,*

*das Recht auf Leben für die Meinigen!  
Ich, ich beweine nicht, o, mein Volk, deinen verlorenen Ruhm.  
Unermessliches Volk, ich habe kein Mitleid mit deiner Verkommenheit,  
denn meine Tränen könnten deinen Durst nicht stillen,  
noch meine Schreie dich nähren.  
Nein nein, erwarte das niemals von mir!  
Denn ich habe die Unentschlossenheit abgetan  
und mich der Angst entkleidet.  
Zaudern? Was ist das?  
Angst? Habe ich davon sprechen gehört?  
Ich sagte es euch: Ich werde niemals den Scheiterhaufen besteigen,  
vor den andern – ihr wisst welche – und seien sie noch so erregt.  
Ich würde keineswegs sterben, bevor sie der Tod ereilt hätte.  
Ich fürchte die Finsternis nicht, die ich durchquere,  
denn im Herzen habe ich den Glauben, der erleuchtet.  
Ich reisse die Götzen nieder ohne Furcht vor den Priestern,  
ich habe die Axt in der Hand, die die Köpfe spaltet.*

*Ich bin der Fluch der Verräter,  
der Vulkan, der den Feind dezimiert.  
Mein Leben nennt sich Kampf, Kampf für die arabische Einheit,  
Kampf für die Grösse meines Vaterlandes.  
Und meine Sprache, gut, meine Sprache ist Übertreibung  
um des Ruhmes willen für meine schöne Nation.  
Ich, ich bin das alles. Ich, ich bin im guten Recht.  
Der Araber von heute und der von morgen.  
Der neue Araber, der das alles ist,  
der weder Finsternis fürchtet noch den Tod.  
Denn er geht seinen Weg, stetig,  
denn er wirkt, lohne sich niemals umzuwenden.*

Mustafa Maadani (Marokko)  
Revolution

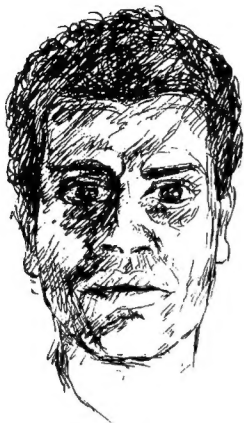
*Schwester, ich werde meine Fackel auslöschen.  
Niemals wird sie mir wieder dienen.  
Die Zeichen der Unwissenheit maskieren dein Gesicht.  
Das Tätowieren sieht man auf deinen Armen,  
die Scham bedeckt deine Augenbrauen.  
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.*

*Ich hoffe, dich an meiner Seite zu sehen,  
bereit, dich ins Feuer der Schlacht zu stellen  
in einer Revolution, die brennend die Rolle des Stromes spielt.  
Bereit, die Verwundeten des Kampfes zu hegen,  
den Siegeschrei auszustossen,  
immer wieder unser Lied zu wiederholen,  
im Ton der Begeisterung, in hinreissendem Rhythmus!*

*Ach, welch unbeweglicher Einsamkeit bist du verfallen,  
in der traurigen Wohnstatt, in der du verblieben bist.  
Du erzählst noch immer dem Nachbarn die schönen Märchen,  
während dein Bruder aus voller Kehle  
in einem Graben aus Feuer und Flamme singt.  
Das Feuer verzehrt seine Augenbrauen.  
Es ist das simple Stück eines Schlachtfelds.  
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.*

*Ich werde meine Fackel löschen  
bis zum Tage, da du dein gebeugtes Rückgrat wieder aufrichtest,  
wo du meine Kraft, meinen Schwung, das Blut meiner Jugend anschaust,  
du den Schleier zerreisst  
und wiederholst  
mit Mut und Glauben:  
»Die Zeit des Schleiers ist vorbei.«*





نيل (نيل)  
Nail

بيت هين (الجزائر) ، نيل ، مصري ، جبر ، ١٩٦٢ .

بيت هين ، قرية جزائرية ، جبر ، ١٩٦٦ .





الروح الحظية في الصفحة الأولى والثانية والثالثة مأخوذة عن كتاب عبد الكبير خاربي ومحمد سيلمسي : «فن الخط» ، كولونيا ١٩٧٧ .

